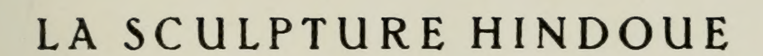

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05117 890 0


Cres-
Cam


LA SCULPTURE HINDOUE

L'ART DE L'ORIENT

LA SCULPTURE HINDOUE

PAR

W. COHN

TRADUCTION DE PAUL BUDRY

170 PLANCHES HORS TEXTE



LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
21 RUE HAUTEFEUILLE
PARIS

L'ART DE L'ORIENT

LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE
PAR H. FECHHEIMER
AVEC 168 REPRODUCTIONS

LA SCULPTURE HINDOUE
PAR W. COHN
AVEC 170 REPRODUCTIONS

LE LAVIS EN EXTRÊME ORIENT
PAR E. GROSSE
AVEC 161 REPRODUCTIONS

L'ART DE LA PERSE ANCIENNE
PAR F. SARRE
AVEC 150 REPRODUCTIONS

L'ART DE L'EXTRÊME ORIENT
PAR O. KÜMMEL
AVEC 168 REPRODUCTIONS

LA MINIATURE EN ORIENT
PAR E. KÜHNEL
AVEC 154 REPRODUCTIONS

ÉDITION FRANÇAISE D'UNE COLLECTION
PUBLIÉE PAR BRUNO CASSIRER
SOUS LA DIRECTION DE WILLIAM COHN

AVANT-PROPOS

Nous ne traiterons pas ici de la sculpture hindoue au point de vue de l'ethnographie ni de l'histoire des religions, mais au seul point de vue de l'art. Néanmoins, l'art hindou étant de ceux qui offrent le moins d'affinités avec la culture occidentale, il a paru opportun de toucher quelques mots du milieu religieux et historique où il s'est développé. Pour le reste, l'intérêt de cet essai est d'apporter un choix de bonnes reproductions. Le lecteur qui se fie à la sûreté de son coup d'oeil peut passer outre au texte. D'autres qui se sont formés à l'école du goût, cette école de l'étroitesse et de la petitesse humaines, trouveront quelque profit à le lire; la compréhension de peuple à peuple et d'un art à l'autre ne va pas sans quelque aide.

Le cadre ne permettait pas de commenter scientifiquement chacune de ces images parfois mystérieuses. Ce sera l'objet de travaux spéciaux. Peut-être la profusion de noms exotiques troublera-t-elle le lecteur. Mais ces noms méritaient de devenir plus familiers à notre esprit occidental parce qu'ils tiennent à d'immortels chefs d'oeuvre et parce qu'ils hantent encore tous les jours l'esprit d'une notable partie de l'humanité.

Nul ne connaît mieux que l'auteur la faiblesse de son matériel d'illustrations. Il faut se garder en ce domaine des prétentions exagérées. A peine commence-t-on à explorer la sculpture hindoue pour elle-même. Les bonnes vues sont encore fort rares. Des difficultés incroyables, insolubles même, s'opposent à leur établissement. En outre, l'auteur a tenu avant tout à publier ce qu'il avait eu l'occasion de contrôler de ses propres yeux. Les lacunes les plus graves seront indiquées en leur lieu. Ce tableau de la sculpture hindoue n'est donc ni complet ni définitif. Peut-être aura-t-on l'occasion

de le compléter dans la suite. Pourtant nous voulons espérer que ce tableau sommaire laissera quelque impression et qu'il aidera la sculpture hindoue à prendre la place qui lui revient dans l'estime des amateurs et des curieux d'art. Il suffira du moins à leur prouver que les spéculations de la philosophie hindoue, les pensées sublimes des Sūtras bouddhiques, les chants puissants des grandes épopées et des Purānas, et les traits les plus délicats ou brûlants des drames et des poèmes d'un Kālidāsa ont trouvé dans l'art plastique des pendants d'une égale beauté et d'une signification éternelle.

William Cohn.

TABLE DES MATIÈRES

ILLUSTRATIONS

Les photographies utilisées dans le présent volume proviennent des Musées hindous (pl. 19, 20, 25, 112 à 118, 120 à 124); de M. Jean Commaille, le regretté conservateur des ruines d'Angkor (pl. 133 à 145); de Johnston et Hoffmann à Calcutta (pl. 1, 7 à 10, 29 à 32, 35 à 45, 49 à 63, 65 à 82); de Wiele et Klein à Madras (pl. 83, 85 à 91, 94 à 97, 100 à 108); de Colombo, Apothecaries Company (pl. 125 à 128, 130, 132); de Kinsbergen, Photographien naar Oudheden van Java (pl. 147 à 154, 160 à 170); de Burgess, Ancient Monuments of India (pl. 3 à 6, 11 à 13, 21 à 24, 26, 33 à 34); du Visvakarmā, publié par A. K. Coomaraswamy, (pl. 2, 14, 27, 64, 129, 131); des Memoirs of the Colombo Museum (pl. 109 à 111); de Ars asiatica III, publié par V. Goloubeff (pl. 46 à 48, 92, 93, 119); de Rūpam (pl. 84).

Que tous ceux qui m'ont aidé à la réalisation de cet ouvrage veuillent bien recevoir ici l'expression de ma reconnaissance.

Généralités.

1.

L'architecture et la sculpture ont réalisé en Inde une unité beaucoup plus intime qu'elles n'ont fait en occident, la sculpture ne se bornant pas à décorer seulement une masse construite, et l'architecture faisant beaucoup plus que d'élever des murs en vertu de nécessités locatives. Ces deux arts se complètent et s'exaltent mutuellement en une synthèse nouvelle qui tire sa beauté aussi bien des lois de la forme que de la symbolique religieuse. On ne saurait donc parler de la plastique hindoue sans revenir constamment à l'ensemble architectural, après qu'on en aura détaché la sculpture pour l'étudier à part. Ce soin s'impose d'autant plus que l'architecture hindoue est en somme de la même espèce que la sculpture. La construction offre bien plus souvent l'aspect d'un monument que d'un espace couvert. Les idées de destination, d'utilité au sens européen, en sont absentes, ces rapports entre les organes qui portent et ceux qui reposent à peine visibles, quand ils ne font pas complétement défaut. L'architecte ne semble point partir de l'idée d'un espace intérieur bien déterminé. La masse extérieure décide seule, et cette masse est déterminée par la débordante richesse de la sculpture. Et quand la construction n'offre pas de saillies architecturales, on y chercherait vainement des surfaces tranquilles qui en fixeraient au moins les contours, tant éclate de partout la joie du sculpteur, le plaisir de rompre les surfaces à force de maillet, de ciseau, de lime et de râpe.

En matière d'architecture hindoue, il convient de se garder des généralisations absolues. Les exceptions y sont fréquentes, et, entre toutes, ces temples taillés dans le roc, qui réalisent d'intéressants effets d'espace. Rien pourtant qui rappelle l'architecture européenne, rien de la construction par éléments additionnés; des formes obtenues, au contraire, par soustraction, par une technique qui diffère à peine de la sculpture. Malgré leur impo-

sante conception des espaces, ces monuments rupestres attestent donc encore la prédilection plastique dans le genie artistique de l'Hindou.

En plus d'un lieu, en Égypte, en Extrême-Orient, on a vu des sculptures taillées dans le roc, des parois de rochers transformées en façades, mais l'Inde seule avait assez d'audace pour faire de ses cavernes des temples grandioses à vaisseaux multiples, avec colonnades, voûtes, absides, parois brodées de reliefs, pour convertir des rochers et des collines entières en temples à plusieurs étages. Trait typique, et qui touche assurément à quelque foncière différence entre le génie de l'orient et celui de l'occident, ce mariage si délibéré de la nature avec l'art, dont l'Asie nous offre tant d'exemples. L'occidental s'ingénie au contraire à dégager ses créations, à les camper comme des êtres en soi en face de l'élémentaire. On saisit ici l'opposition profonde entre deux tempéraments intellectuels: le scientifisme analytique de l'Ouest et l'intuition sensible de l'Est.

2.

La sculpture hindoue est toujours d'inspiration religieuse. Toutes ses créations offrent quelque rapport avec les grandes épopées, Mahābhārata et Rāmāyana, Purānas épiques et Sūtras bouddhistes des diverses périodes, sans compter les livres sacrés. Souvent il s'agit de simples illustrations, parfois de sujets mythologiques qui, sans références dans la littérature, font partie du patrimoine populaire. Comment un art profane eût-il pu naître chez un peuple dont tous les pas de sa tribulation terrestre sont un acheminement vers le divin et une préparation religieuse? C'est la pensée de Dieu qui met le ciseau à la main de l'artiste. Rien n'approche en ferveur de l'imagination mythique de l'Hindou. Et dans nulle autre les mystères de l'Être et de la Mort, de la matière et de l'esprit, n'ont produit de symboles plus saisissants. Les forces créatrices et dévastatrices de ces terres tropicales, où les plaines géantes s'étalent au pied de formidables cimes de neige, où la jungle impénétrable côtoie les déserts brûlés, où la chaleur torride est soudain abattue par les trombes, où l'éléphant, le tigre, le serpent et l'insecte effrayent à l'envi la faiblesse de l'homme, cette dynamique a trouvé dans cet art son expression plastique.

À côté de l'image auguste et sévère de ses dieux, Vichnou, Siva, Jaina, Bouddha, Bodhisattva et leur cortège, la sculpture hindoue figure également

des femmes aux gestes voluptueux, dansant et dévoilant leurs charmes, et brûlantes de vie sensuelle, des couples saturés de beauté corporelle, enlacés et s'adonnant aux plaisirs de l'amour. Si le sens précis de ces figures nous échappe, nous savons de sûr qu'elles ont une signification religieuse. Ces créatures épanouies incarnent ou des dieux ou des démons, Nagas, Naginis, Jakshas ou Jakshis, et autres déités inférieures pareilles à nos fées, nymphes et gnomes. C'est le caractère de la sculpture hindoue de s'alimenter aussi bien à la plus haute spiritualité qu' à la sensualité la plus chaude et la plus terre à terre, ces deux pôles de la vie affective qui, chacun à sa manière, conduisent l'âme au dernier degré du ravissement et de l'anéantissement. L'occidental, avec son esprit partagé par cloisons étanches, trouve un singulier ragoût à ces représentations de la sexualité sans voiles. Mais pour l'Hindou la vie du corps et celle de l'esprit forment un tout indivisible. Il considère tout, jusqu' à la vie sexuelle, sous l'aspect de la divinité; dans le phallus et le sexe de la femme il révère les symboles de la fécondité. Pour lui la dévotion la plus fervente aboutit à l'extase des sens: ce phénomène n'a d'ailleurs pas de quoi surprendre notre mystique occidentale. La possession sexuelle dans l'ivresse orgiaque est de rite dans certaines sectes de l'Inde. Et plusieurs temples nourrissent des Devadāsīs, dont la fonction est de danser pour le dieu, mais avant tout d'offrir leur corps au pieux pèlerin. En possédant la servante sacrée, le pèlerin s'unit à la divinité.

De même qu' il ne connaît pas de contradiction entre la spiritualité et la sensualité, l'Hindou n'établit pas de frontières précises entre le monde des dieux et le monde terrestre (voir les onze Kāmalokas) ni entre le monde des hommes et celui des animaux, les uns comme les autres étant également soumis à la loi de l'incarnation (Samsāra). Tout homme peut renaître sous les espèces d'une bête, d'un esprit ou d'un dieu, et inversément, chacun selon son Karma. Cette croyance confère aux animaux une situation fort importante dans l'art. L'Hindou est un animalier et déploie dans ce genre un amour très touchant, surtout quand il figure les bêtes qui lui sont familières et sacrées, comme l'éléphant, le singe ou le bœuf. Il les fait siéger à égalité dans l'assemblée des humains ou des dieux. État d'esprit tout proche de celui de nos conteurs et de nos fabulistes, mais qui n'est point, ici, suspect de littérature.

3.

Si liée qu'elle soit à l'architecture et à la symbolique religieuse, la sculpture hindoue conserve une liberté que nous, occidentaux, jugerions volontiers effrenée et extravagante. Elle s'efforce rarement à la cohésion. L'intensité et la liberté d'expression lui sont tout. La passion panique, le geste fougueux sont ses rythmes. L'unité qu'on voit à certaines représentations de Vichnou et de Bouddha n'est point l'effet d'un souci d'architecture, mais l'expression adéquate de la toute-majesté divine ou de cette irrésistible volonté que les Hindous nomment Yoga, et qui brise tout, jusqu'aux dieux, autrement dit les attitudes de la concentration et de la tension suprêmes.

Pour vêtir de formes visibles les forces secrètes et surnaturelles qui sommeillent dans le monde, le sculpteur hindou devait recourir à des moyens particuliers. Il jongle avec les données de la nature plus qu'aucun art ne l'oserait. Les rapports terrestres d'espace et de grandeur perdent tonte valeur générale. L'idée de rendre le monde extérieur dans les justes perspectives n'aborde pas son esprit, habitué à compter avec des mondes qui débordent les espaces infinis et les siècles d'éternités. De tous les êtres il forme des créatures nouvelles. Comment les lois de l'anatomie et de la statique tiendraient-elles chez ces monstres où l'homme se marie à la bête, où la tête, les bras, les jambes se multiplient? Ces multiplications sont précisément ce qui exalte une figure au dessus de l'humain, pour exprimer l'Inconcevable et la puissance suprême. Elles permettent à l'artiste hindou de figurer les choses du monde suprasensible avec bien plus de profondeur que ne fait l'occidental, pour qui les dieux n'ont jamais été que des corps humains idéalisés. Siva, le danseur aux quatre bras, qui symbolise les forces actives de l'univers, Bouddha, le symbole de la parfaite incarnation de l'esprit, perdraient leur signification à se voir appliquer les communes mesures de l'anatomie. N'est-ce point précisément leur monstrueuse grandeur qui fait agenouiller le croyant? Le jour où les tendances réalistes s'accusent dans l'art hindou, le magnifique élan des sculpteurs de dieux touche à sa fin. Car l'Inde n'a pas échappé plus que nous au sort commun qui nous obligea d'agréer la réalité pour la norme de l'art. A l'âge d'or de son génie, le caractère, le rythme et le mouvement prévalent sur toutes les lois anatomiques, la connaissance intuitive sur toute analyse, le sens dramatique de la composition sur toute perspective. Ce qui ne veut

pas dire que les lois de l'anatomie et de la perspective aient été ignorées des maitres hindous. Simplement, ces questions leur apparaissent comme des problèmes secondaires de l'art. Et cette indifférence scientifique met à l'aise ce sentiment subtil qu'ils ont du rythme, de la ligne, de la variété des gestes et des attitudes.

4.

Le nombre des monuments hindous que les siècles nous ont conservés décourage toute statistique, et chacun d'eux nous réserve une nouveauté. Comme on sait, l'Inde dans son ensemble peut être considérée comme un continent à part, tant à cause de son périmètre que du grouillement de peuples et de races qui s'y coudoient. Comparés à la grandeur de son passé, les restes sont sans doute moins imposants. Un coup d'œil jeté sur l'histoire nous permet de soupçonner l'étendue des destructions. L'image que nous pouvons prendre de la sculpture hindoue sur les documents actuels ne saurait donc être complète ni universelle.

Qui dit sculpture hindoue pense avant tout aux sculptures taillées dans le roc et aux reliefs. Evidemment, s'il en reste autant et de si antiques témoins, c'est qu'ils offrirent une résistance particulière à la fureur iconoclaste de l'Islam. Les statues se retrouvent en moins grand nombre, mais pas tant qu'on le dit. Par nature elles étaient assurément plus exposées à la ruine par la violence ou les intempéries, sans compter que les matériaux plus précieux ou plus périssables, comme le bronze, l'étain, la terre, le bois, ou l'ivoire, l'or et l'argent, y remplaçaient assez souvent la pierre. Les exemples que nous offrent les Pl. 61, 85, 86, 95, 97, 109, etc., nous prouvent que les Hindous étaient passés maîtres dans la statuaire.

Le relief peut toutefois être considéré comme leur moyen d'expression favori. Il est à la fois adéquat à leur conception particulière de l'architecture sculptée et aux thèmes de leur inspiration. Partout où l'on s'attend à trouver des peintures, des reliefs de toutes saillies modèlent les parois, couvrent de leurs excroissances le corps du bâtiment, courent sur les façades, soit en minces stratifications, soit en grands partis d'ombre et de lumière, ici en ronde bosse dans les niches, là proéminant au pied des murs et des piliers. On observe d'ailleurs une évolution: le relief anecdotique tend peu à peu vers la figure isolée et le groupe, pour aboutir finalement à la statue.

C'est dans le Sud que nous remarquerons le plus nettement ces étapes, la tradition ne s'étant nulle part mieux continuée jusqu'aux temps modernes.

La matière en soi ne paraît pas avoir sensiblement guidé ni le sculpteur ni l'architecte. A tout moment l'art hindou heurte ces lois de la matière si prônées par les Occidentaux. L'artiste, on le sent, n'a pas appliqué sa raison à ces problèmes, ni ne se soucie de progrès en matière de construction, mais la chaleur de son invention se joue de toutes les difficultés. En général, la technique se conserve avec le style qui l'a fait naître, le plus souvent c'est une technique d'ébéniste, de ciseleur ou de tourneur. Suivant l'usage antique, les sculptures étaient recouvertes d'une mince couche de chaux peinte de couleurs éclatantes.

Il est constant que l'Inde commença relativement tard à travailler la pierre. A l'origine, on employait le bois. Les temples rupestres sont fréquemment de rigoureuses imitations de bâtisses en bois. Les reliefs de la plus haute époque (à Barhut et Sānchi, pl. 4 sq.) évoquent plutôt la technique de l'ivoire ou des métaux repoussés. Quant aux frises délicates d'Angkor-Vat qui datent du XIIe siècle (pl. 128 sq.) elles avouent nettement un métier emprunté à la petite sculpture, qui précéda partout la sculpture monumentale, et qui remonte probablement aux âges tout à fait primitifs.

5.

Les noms de maîtres qui peuvent être mis avec certitude sous les œuvres qui nous restent sont rares. Aucune personnalité d'artiste bien définie ne nous est connue. L'ouvrier s'effaçait derrière son œuvre. Construire un temple, tailler l'image du dieu dans la pierre ou la couler dans le bronze, était un office divin, un sacrifice, tout comme aux premiers temps de notre moyen-âge. L'artiste était le serviteur anonyme de l'église. Ce qui n'exclut pas que les artisans du métal, du bois et de la pierre ne fussent souvent tenus en grande vénération, à preuve qu'ils disputaient parfois le rang aux Brahmanes eux-mêmes.*

D'ailleurs il ne faut pas surestimer l'apport personnel de l'artiste hindou dans son œuvre. La tradition joue dans ce lointain Orient un rôle assez différent de la nôtre. Le créateur de valeurs nouvelles y est un phénomène

* Cf. Max Weber, Articles de sociologie religieuse II: Hindouisme et Bouddhisme, Tubingue 1921, p. 95 sq.

rare. La plupart des artistes répètent avec une application modeste les formes que les temps ont consacrées. Le champ de l'invention personnelle est extrêmement limité. Les proportions des figures, les attributs, tout jusqu'aux menus détails de la parure et du vêtement, se trouvait codifié dans les traités (Silpa-Sāstras); tout, jusqu'au geste, à l'attitude (Mudrā), quelque accent personnel que nous croyions y trouver, devait obéir à des règles rigoureuses, et portait même des désignations particulières.* Si l'on parle ici de l'imagination du sculpteur hindou, il faut l'entendre moins du génie personnel de l'artiste que de son imagination mythique qui est le fait de la race entière.

Sous ce régime heureux et fortifiant de la tradition qui permet à toutes les ressources artistiques de s'épanouir, on ne s'étonnera pas si l'évolution de la sculpture hindoue suit un cours moins impétueux que nos grandes époques d'art occidentales. Mais il serait également faux de prétendre que l'art hindou, pas plus que le chinois, n'offre pas de transformations ni d'évolution sensibles. Si lacunaire que soit notre documentation, il est aisé d'induire du style d'un monument non seulement son appartenance locale, mais aussi sa place dans le temps, et sans étirer outre mesure les périodes. C'est dire que les styles hindous ont fort varié au cours des temps. Et nous indiquerons ailleurs que l'art hindou, malgré certaines apparences de structure, a subi une évolution toute semblable à la nôtre. Mais cette démonstration nous entraînerait trop loin de notre thème. Sans plus de digressions nous allons aborder les chefs-d'œuvre mêmes en nous efforçant d'écarter d'abord quelques étrangetés qui nous en séparent.

---

* Cf. W. S. Hadaway, Some Hindu 'Ṣilpa'-Shastras in their relation to South Indian Sculpture. Revue d'Extrême-Orient III, p. 29 sq. — et Abanindranath Tagore, Some notes on Indian Artistic Anatomy, Calcutta 1919.

Les origines religieuses.

1.

Les religions hindoues ressemblent à ces forêts tropicales où des couches nouvelles recouvrent sans cesse, avec une rapidité déconcertante, les anciennes. De même qu'on croit y voir pousser les plantes et qu'un petit peu de temps suffit pour enfouir toute une ville abandonnée sous les ténèbres de la forêt vierge, ainsi la vie religieuse de l'Inde semble se transformer presque sous nos yeux. L'attachement de l'Hindou pour ses us et coutumes n'a d'égal que la versatilité et la fluidité de sa sensibilité religieuse. Sectes sur sectes naissent, fleurissent, et meurent. Sans cesse de nouveaux symboles et de nouveaux mythes poussent sur les anciens. Dans ce maquis mythologique comment se frayer le plus étroit sentier? Ecartons au moins les spéculations philosophiques, puisque l'art ne retient que ce qui peut prendre formes et mouvements visibles.

Sous le nom d'hindouisme on ne voudrait entendre que le brahmanisme en son évolution récente, c'est à dire depuis les premiers siècles chrétiens, par opposition aux autres religions de l'Inde. Restriction aussi vague qu'inopportune. Nul ne saurait dire où le brahmanisme se perd dans l'hindouisme. Chaque jour on découvre que telles formes ou telles pensées qu'on attribuait à l'hindouisme remontent à la vérité bien plus haut. Sans compter que le jaïnisme et le bouddhisme nous apparaissent de moins en moins comme des religions en soi, mais bien plutôt comme des sectes de fond brahmanique. Les idées de Rédemption (Moksha), de Réincarnation (Samsāra), de Rétribution (Karma), l'importance donnée à la Pénitence, à la Méditation (Yoga), l'idée de la malédiction universelle, la vénération des initiés, la notion du héros (Mahāpurusha), du Tout-puissant (Chakravarīt), jusqu'à la dévotion à certains symboles qu'on croyait appartenir en propre au bouddhisme, comme les Stūpas, la Roue, les Empreintes du pied, tout

cela fait partie du commun patrimoine de l'esprit hindou pré-bouddhique et primitif. Il ne faut pas oublier non plus que bouddhistes et jaïnistes n'ont pas cessé de longtemps d'adorer les anciennes divinités brahmaniques. En vertu de cette communauté de fond, nous comprendrons donc sous le nom d'hindouisme l'ensemble de la culture religieuse de l'Inde, par opposition au parsisme, à l'Islam et à religion chrétienne.

Quant aux Pārsī qui suivent Zoroastre, ils n'ont qu'une faible part à cette culture. Ce n'est qu'au VIII[e] siècle que, sous la poussée musulmane, ils quittèrent la Perse pour conserver leur religion et vinrent s'établir en Inde, où ils formèrent un cercle restreint et fermé (actuellement 100000) presque exclusivement cantonné dans la région de Bombay. Pour l'Islam, il ne se développa sérieusement qu'au XII[e] siècle, à la suite de puissantes expéditions. Il compte aujourd'hui quelque dix millions d'adhérents. S'il a subi lui-même des transformations appréciables, son effet sur l'hindouisme est demeuré presque nul. Rien ne contraste plus que la doctrine austère, iconoclaste et fanatique de Mahomet avec les religions hindouistes débordantes d'imagination mythologique, pour lesquelles l'image du dieu forme précisément le centre indispensable de la pensée et du sentiment. Le christianisme à son tour ne put prendre pied qu'en peu d'endroits, notamment dans le Sud. On ne saurait nier qu'il ait effleuré ici et là l'hindouisme. Embrassant enfin toute la spiritualité sous n'importe quelle forme qui a jailli originellement du sol hindou, l'hindouisme comprend donc naturellement le patrimoine apporté de l'Occident par les migrations aryennes bien des siècles avant Jésus-Christ, et qui depuis des temps immémoriaux fait partie intégrante de l'âme hindoue.

2.

Contrairement à l'opinion accréditée par certains historiens de l'art, c'est le brahmanisme, non le bouddhisme, qui commande les religions hindoues. Tout procède de cette puissance spirituelle. Sans lui le jaïnisme et le bouddhisme n'auraient pas existé. Ses dieux ont servi de modèles aux leurs. Vers l'an 1000 de notre ère on voit même le bouddhisme disparaître virtuellement de la face de l'Inde proprement dite. Aujourd'hui les trois quarts de la population hindoue se rattachent à l'une ou l'autre variété du brahmanisme. Ses succès hors de l'Inde ne furent pas médiocres, s'ils n'ont

pas eu la constance des conquêtes du bouddhisme. En Birmanie, en Indochine, aux îles de la Sonde, les premiers colons ont été des Brahmanes hindous.

Les premiers livres sacrés du brahmanisme sont, comme on sait, les Védas, doyens des documents de langue aryenne. Les frais poèmes des Rigvedas, où respire un sentiment si vigoureux de la nature, les profondes spéculations de l'Upanishad sur Dieu et sur le monde sont parmi les créations les plus hautes de la littérature universelle. Jusqu'à nos jours la plupart des Brahmanes tiennent chaque mot des Védas pour lettre intangible et sacrée. Certaines divinités de la nature révérées dans les Védas figurent sur les monuments les plus anciens de la sculpture hindoue, lesquels, pour appartenir au rite bouddhiste, n'en respirent pas moins le vieil esprit brahmane. On reconnaît ainsi Indra, le roi des dieux, Sūrya, le roi du Soleil, Srī (Lakshmī), la divinité du bonheur, qu'on donna plus tard pour épouse à Vichnou, puis tout le grouillement des dieux populaires, Nāgas, Yakshas, etc. Mais de sculpture proprement brahmanique, où les divinités védiques seraient au centre et les premières, il n'en est plus question que dans les livres sacrés.

Les religions védiques donnèrent naissance, vers les débuts de l'ère chrétienne au brahmanisme nouveau style. Sans perdre leur prestige, les dieux védiques n'ont plus cette influence directe sur les esprits. C'est au tour des gigantesques épopées – le Rāmānaya de Vālmīki, histoire du prince Rama et de Sīta sa femme bien-aimée, le Mahābhārata, récit de la guerre des Kauravas et des Pandavas, les Purānas qui en dérivent, et postérieurement les Tantras, – de devenir la Bible des croyants. Si les deux premières épopées sont universellement vénérées par les Brahmanes hindous, les Purānas et les Tantras demeurent des livres de sectes, chacune s'étant adjugée l'un des dix-huit Purānas. Toutes les divinités brahmanes ont prêté à ces formidables recueils de la pensée et de la spéculation mythologique de tous les temps. Tels de ces livrets de l'art, comme on pourrait les nommer, remontent jusqu'aux époques prébouddhiques, toutefois leur forme actuelle ne remonte pas au-delà des premiers siècles chrétiens, parfois moins haut encore.

Le cadre de cette étude ne nous permet pas de descendre aux détails de la mythologie hindoue, où nous trouverions l'explication de tant de symboles que l'art a figurés. La plupart des motifs prêtent d'ailleurs à des interprétations diverses, entre lesquelles l'état des études ne permet pas encore de

trancher. Deux mots sur la doctrine de Vedānta avec son puissant postulat: Tat twamasi: tu es cela (c'est à dire l'âme une avec Dieu, l'identité de l'Atman et de Brahma), et sur le voile trompeur de Māyā, quelques phrases monistes sur ces grands thèmes, ce n'est pas cela qui nous avancerait fort dans l'intelligence de l'art hindou. A côté de ce monisme, nous trouverions d'ailleurs le dualisme du Sānkhya, le personnalisme du Yoga, et même certain matérialisme bien caractérisé. Et ce ne sont pas les seules sources de l'art, puisqu'il s'alimente à l'imagination collective de la race, où les concepts des philosophes n'ont qu'un effet indirect et rarement dominant.*

Ce n'est guère qu'aux premiers siècles de notre ère que Siva et Vichnou avec leur suite et leurs incarnations, ont pris une place centrale dans la dévotion brahmanique. De formes purement humaines au début, ils s'élèvent peu à peu jusqu'au surnaturel par la multiplication de leurs têtes, de leurs bras, et par l'exaltation de leurs mesures.** Chaque secte nouvelle adopte l'une ou l'autre des divinités de ce panthéon, en fait la première et la plus puissante, l'élève au dessus de toute autre et l'honore hyperboliquement par le verbe, la statue ou le temple. Mais n'allons pas croire que l'élu nouveau détrône les autres dieux: la spiritualité hindoue est de celles qui savent concilier les contraires. Les divinités d'hier ne sont pas reléguées, elles passent seulement dans la suite de la divinité du jour. C'est ainsi que dans la plupart des temples Siva et Vichnou, Vichnou et Siva, siégent côte à côte, auprès de leurs épouses. On trouve même Siva et Vichnou (Hari-Hara), les deux concepts suprêmes de la divinité, ou encore Siva et Parvatī (Ardha-Nārī, Pl. 45), le principe mâle et le principe femelle, figurés en une seule et même personne.

Siva, le Bon, qu'on adore sous 1008 noms accuse des origines très mêlées. Plusieurs traits de la pensée primitive de l'Inde se retrouvent en lui. Il se présente au croyant sous des formes diverses, en danseur, en ascète, en souverain, en guerrier. Il se peut qu'il incarne, dans sa signification la plus profonde, les forces bonnes et mauvaises agissant dans l'Univers. C'est ainsi qu'il nous apparaît (pl. 110 à 113), sous la forme d'un danseur-aux-quatre-bras, emporté par un rythme fougueux dans un cercle de flammes. Ses adeptes sont les Sivaites (Saivas), le buffle Nandi lui est consacré. Pas un temple qui ne renferme une statue, la plupart du temps taillée dans un seul

* Voir aussi les Remarques aux illustrations.

** Cf. Macdonell, Iconographie hindoue. Rūpam, 3e fasc.

bloc, de cet animal si populaire aux Indes. Parfois, à la place du dieu, se dresse un simple Lingam (Phallus), symbole de la fécondité et de la force créatrice. Par là nous touchons à cette mystique sexuelle si enracinée dans l'esprit hindou et qui s'exprime par la trinité de Siva, Parvatī son épouse, et leur fils Ganesa, que révèrent plusieurs sectes. Celle des Lingāyats adore Siva sous la seule espèce du Lingam. Celle des Saktas voit dans Parvatī, surtout en ses deux émanations de Kāli et Durgā, la divinité suprême. Les déesses sont à leurs yeux les mères (Sakti), car toute vie procède du sein de la femme comme toute plante du sein de la terre. Certains livres sacrés, les Tantras, exaltent les Sakti. Et dans certaines cérémonies toutes limites sont abolies entre les initiés. Des orgies sexuelles célèbrent la cause de la volupté chez la créature, l'origine de la création, et la racine de l'univers éternel».*

Tout ce qui entoure Siva est empreint de sauvagerie et garde les traits de Rudra, le dieu des tempêtes védique primitif, dont il est issu. Chez Vichnou, deuxième grande divinité du brahmanisme moderne, se marquent au contraire les vertus bienveillantes d'un dieu du soleil et d'un sauveur. Quand le monde menace de périr par la méchanceté des hommes, Vichnou descend sur terre sous l'une ou l'autre de ses incarnations (Avatāra) et remet les choses à bien par quelque action d'éclat. Sous les formes de Krishna (pl. 76 et 124) et de Rāma, les plus aimées du populaire, Vichnou est devenu le centre d'un culte (secte des Bhakti) qui professe le plus fervent amour de Dieu. Leur bible est le Bhagavadgītā (chant de Dieu), cet épisode d'ailleurs bien connu en Europe des Mahābhārata, où, sous les traits d'un conducteur de char, Krishna accompagne Arjuna et lui dispense les sages leçons. Les adeptes de Vichnou s'appellent Vaishnavas (Vichnouistes). Le Krishnaïsme et le Ramaïsme sont les deux rameaux les plus prospères du Vichnouïsme.

La troisième grande divinité, qui forme Trinité (Trimūrti) avec les deux premières, est Brahma, mais elle fait rarement l'objet d'un culte particulier. On dirait que l'idée de l'Ame universelle, que le dieu personnifie en définitive, a paru ou trop pleine ou trop vide à l'imagination hindoue, qui pourtant se laisse difficilement arrêter, ou trop formidable pour en tirer une figure proprement religieuse et pratique, c'est à dire que le croyant pourrait approcher

* Cf. M. Winternitz, Les Tantras et la religion des Sāktas. Revue de l'Extrême-Orient IV, p. 153–59.

avec confiance et abandon. Le dieu Brahma aux quatre visages n'apparaît donc le plus souvent que dans un rôle accessoire, à côté de Siva ou de Vichnou (pl. 25). Et il n'a que peu de temples qui lui soient consacrés.*

3.

On se fait trop souvent une image incomplète du bouddhisme et de sa signification pour les pays hindous. On l'a représenté comme une philosophie rationaliste sans dieux. Certes si l'on n'en considère que les «quatre nobles vérités» (la souffrance, l'origine de la souffrance, l'affranchissement de la souffrance, et le «noble chemin aux huit tronçons» qui mène à l'affranchissement). Mais cette vue est fausse. En aucun moment de l'histoire du bouddhisme, ces saintes vérités n'ont eu d'autorité exclusive. L'Illuminé lui-même n'a jamais renié les anciennes divinités brahmaniques ni les esprits de la croyance populaire. Plus tard même le bouddhisme s'est incorporé les dieux des Purānas avec si peu de changements que cet emprunt ne peut, en aucun cas, donner sujet au doute. Au reste le Bouddha lui-même fut divinisé de bonne heure, et toute une série d'autre Bouddhas et Bodhisattvas (prédécesseurs, intermédiaires, intercesseurs) apparurent à ses côtés, émanations de son esprit qui prenaient forme concrète. Le bouddhisme est, en vérité, une religion de rédemption qui a ses dieux, ses saints, ses livres sacrés, où l'imagination artiste trouvait une riche matière, ses églises, cloîtres et lieux de pèlerinage avec paroisses et clergés.

On avance également qu'à certaines époques le bouddhisme aurait été la seule religion régnante en Inde. Il n'en est rien. Sous le règne du plus fameux et du plus puissant des souverains hindous Asoka (273 à 232), sous Kanishka, à peine moins éminent, (vers le milieu du IIe siècle après J.-C.), le bouddhisme jouit de la faveur de la cour et connut ses plus beaux jours. Mais le brahmanisme n'en resta pas moins en haute vénération, et le jaïnisme même se trouva souvent fort honoré par les souverains, et jusque dans le Sud hindou. Il ne faut pas oublier qu'en matière d'histoire hindoue nous dépendons avant tout de sources bouddhistes, naturellement assez partiales, et que l'apogée du bouddhisme (IIIème siècle avant J.-C. au IIIe après J.-C.) coïncide avec la formation des grandes épopées et des principaux

* R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor systems. Strasbourg 1913. – Monier Monier-Williams, Brāhmanism and Hindūism. Londres 1891.

Purānas, la bible du brahmanisme nouveau. Loin d'être une partie intégrante de la spiritualité hindoue, le bouddhisme ne s'y est agrégé qu'un millier d'années à peu près. Deux ou trois cents ans s'écoulent depuis la mort de son fondateur Gautama (vers 487 ou 86 avant J.-C.), le sage de la race des Sākyas (Sākyamuni), jusqu'à la période de grande faveur qu'il connut sous la roi Asoka, grâce à la secte de Magadha (Bihār Sud), à laquelle se rattachent également les plus beaux monuments d'art bouddhique que nous ayons conservés. Vers l'an 1000 après J.-C. le bouddhisme se confine déjà à quelques lieux de refuge, et au XIII[e] siècle il a virtuellement disparu de la face de l'Inde.

On a généralement exagéré la nouveauté du bouddhisme. Par toutes ses fibres il tient au brahmanisme, auquel sa pensée, ses dogmes, ses symboles ont fait de larges emprunts, et dont il a reçu sans cesse de nouvelles infusions de forces. S'il en eût été autrement, son règne n'eût pas été si long en Inde. Néanmoins son apport est considérable. Sa grande mission fut de mettre en relief et de développer les côtés éthiques du brahmanisme.* Il ôta au brahmanisme ce caractère national hindou, cette étroitesse géographique, si l'on veut, comme le christianisme fit pour le mosaïsme, et l'élargit à une religion universelle, que le brahmanisme tout seul ne pouvait ni ne voulait devenir. Cette mission revient tout entière à la puissante personnalité du fondateur, dont l'empreinte devait également se marquer si profondément dans l'art. Bouddha appartenant par ses origines à la terre, ce monde terrestre avec ce qu'il contient de vivant et de mort restera constamment un élément de l'art, et lui prêtera souvent ses charmes les plus beaux. La vie du saint, ses existences antérieures (Jātakas), la bienfaisante activité des siens, prennent une place importante dans l'imagination des artistes, créant à côté du brahmanisme dramatique et bruyant le contraste d'un art pacifique et silencieux. On a cru pouvoir distinguer assez nettement entre le Hīnayāna et Mahāyāna, les deux véhicules de la Rédemption, et de même entre une école du Sud et une école du Nord.** Nous laisserons là ces distinctions qui, du reste, ne sont pas si claires qu'elles paraissent au

* Cf. Rabindranath Tagore, Sādhanā. Munich, o. I., p. 28.

** Le bouddhisme désigne volontiers sous l'image du véhicule la doctrine qui conduit au salut. Les adeptes du bouddhisme évolué la nommèrent Mahāyāna, les adeptes de la confession ancienne Hīnayāna. Ces termes n'impliquent aucun jugement de valeur, ils désignent des variété dogmatiques, comme toutes les religions en ont connu.

premier abord, et qui n'ont guère d'importance pour l'art. Celui-ci offre par contre trois étapes précises dans son évolution: la première où le Bouddha n'apparaît pas encore en personne mais sous la forme de symboles, une deuxième (depuis le Ier siècle après J.-C.) où la figure du Saint devient le centre de la création artistique, et une époque tardive où le Bouddha a pris figure de Dieu et Sauveur et s'entoure d'un panthéon de provenance sivaïte et tantriste. Comme l'art brahmanique, la sculpture bouddhique suit de près les livres sacrés, au début les Sūtras et les Jātakas du canon pāli qui parait s'être constitué dans les trois derniers siècles avant J.-C., plus tard les Sūtras sanscrits, qui pour la plupart semblent provenir des premiers siècles après J.-C.*

4.

Le bouddhisme a disparu depuis longtemps de la face de l'Inde que le Jaïnisme (ou mieux Jinisme) y subsiste. Il se confirme même qu'il n'a jamais cessé d'être tenu en haute vénération dans diverses parties de l'Inde, et que les appuis royaux ne lui manquèrent pas, dans des cours, il est vrai, moins imposantes que celles d'Asoka ou de Kanishka. Mais on soutient à tort que le jaïnisme est une dépendance spirituelle du bouddhisme. S'ils offrent des traits communs, c'est qu'ils sont issus d'une commune atmosphère spirituelle. Réduits aujourd'hui à quelque 1 250 000 âmes, circonscrits dans le Rādjputāna, les adeptes de Jaina ne laissent pas d'être encore une puissance en Inde. Appartenant pour la plupart aux classes aisées et en vue, ils se piquent de donner à leurs temples une apparence de luxe et de les bien entretenir.

La religion jaïniste offre avec le brahmanisme les mêmes rapports que le bouddhisme, peut-être s'en rapproche-t-elle un peu plus. Elle est nettement hindouiste en ce qu'elle emprunte l'essentiel de ses doctrines au commun patrimoine hindou. Ses adeptes gagnent le salut par l'obéissance aux grands commandements bien croire, bien savoir, bien marcher, que professent toutes les sectes hindouistes. Ils reconnaissent en général tous les dieux brahmaniques. Une particularité du jaïnisme, c'est l'obédience très rigoureuse à la doctrine Ahimsā, à savoir la défense de faire aucun mal à une créature vivante.

* L. de la Vallée Poussin, Bouddhisme, Londres 1898. — Le même, Bouddhisme, Paris 1909. — H. Kern, Manual of Indian Buddhism, Strasbourg 1896. — H. Hackmann, Der Buddhismus, Tubingen 1919 et 1906. — R. Pischel, Leben und Lehre des Buddha, Leipzig 1910. — H. Beckh, Buddhismus, 1916.

Comme le bouddhisme, le jaïnisme a son fondateur, dans la personne de Vardhamāna, qui aurait vécu dans la même région et presqu'en même temps, peut-être un peu plus tôt, que le Bouddha, soit au pays de Magadha, dans les 5e ou 6e siècles avant J.-C. Les croyants le nomment Mahāvīra le «grand héros» ou Jina, le «vainqueur». Ce Jina historique serait le dernier de 24 Jinas ou Tīrthakaras (prophètes) apparus au cours des âges (Kalpas) aussi incommensurables qu'indéterminés du monde, tout comme le Boudhha historique serait l'aboutissement de sept générations de précurseurs. La représentation des 24 Jinas, qui se différencient d'ailleurs fort superficiellement par les emblèmes sculptés de leurs socles, forme le fond de la sculpture jaïniste (pl. 79). Entre les sectes jaïnistes, les plus importantes sont les Svetāmbara (vêtus de blanc) et les Digambara (vêtus de ciel), lesquels exigeaient à l'origine que leurs moines allassent nus. La nudité complète qui caractérise les figures de Jainas n'est pas sans rapport avec les prescriptions des Digambara. Cet air de poupée qu'elles ont et qui doit visiblement exprimer l'indifférence totale à l'égard du monde extérieur, répond à certaines prescriptions réglant l'attitude du corps dans les exercices de pénitence, la variété de leurs dimensions à certaines représentations du monde. Plus haut elles planent au dessus de la cime du Meru, qui se dresse au milieu de la terre dans l'île de Jambū, plus les divinités sont affranchies de toutes passions terrestres et plus grand est leur savoir, mais plus aussi le volume de leur corps diminue (pl. 82).

De même que le moralisme jaïniste, assez semblable en ce point au confucianisme chinois, offre une certaine indigence d'imagination, sa sculpture, quand elle se mêle de représenter le divin et le surnaturel, affecte un schématisme qui n'est plus un débordement de l'imagination créatrice mais de l'intellect calculateur, et qui dépasse tout ce qu'on voit ailleurs.*

* G. Bühler, Über die indische Sekte der Jaina, Vienne 1887. — Johannes Hertel, Ausgewählte Erzählungen aus Hēmacandras Parisistataparvan, Leipzig 1908. — H. Jacobi, Eine Jaina-Dogmatik. ZDMG. LX.

L'évolution de l'art hindou.

1.

Peut-on parler d'une évolution de l'art hindou? L'Inde n'est-elle pas une expression géographique plutôt qu'une unité de culture? Quand il ne s'agirait que de l'Inde antérieure, ces questions se poseraient déjà. Mais nous comprenons encore sous le nom d'Inde ces territoires qu'on pourrait appeler coloniaux, colonies spirituelles tout au moins, car on connaît peu de conquêtes par l'épée, c'est à dire le Cachemire, le Nepal, Ceylan, la Birmanie (Pegu), le Siam (Thai), le Cambodge (Khmer), Champa, Java etc.* On ne peut nier qu'une certaine unité spirituelle reliait jadis ces divers territoires, et les relie encore en certaine mesure. L'œuvre d'art qui en sort avère d'emblée son caractère hindou et se distingue aussitôt des ouvrages mâtinés d'influences de l'est, de l'ouest ou du nord. Quant à l'unité politique, l'Inde antérieure, géographiquement si bien délimitée, ne l'a pas même connue. Le seul empire de quelque étendue dont l'histoire fasse mention fut réalisé par Asoka (IIIe siècle avant J.-C.) et ne dura qu'autant que lui. Il n'y manquait que le Sud-hindou. Dans la suite, par deux fois des souverains réussirent encore à grouper sous un sceptre de notables parties de l'Inde. Si hétérogène qu'elle ait donc été politiquement, les liens entre les diverses parties de l'Inde antérieure n'ont pourtant jamais été coupés pour longtemps. Il se peut en définitive que chacun des quartiers de l'Inde se soit trouvé une fois au moins accouplé à son voisin sous le même joug politique, l'Indus avec le Gange, l'Hindoustan avec Orissa et le Deccan, le Deccan avec le Sud, le Sud avec Ceylan, etc. Mais plus que ces changeantes constellations, c'est la vie religieuse qui produisit partout cette unité spirituelle que nous nommons hindouisme, et que nous retrouvons identique sous les nuances locales dont chaque région l'a revêtue. Presque partout

* Le Thibet et le Turkestan oriental, ainsi que l'arrière-Inde orientale évoluèrent plutôt du côté de l'Extrême Orient que de l'Inde.

l'on rendait hommage aux brahmanes. Les lieux saints du brahmanisme (Benarès, Hardwār Kanchī, Ayodhyā, Dvāravatī, Mathurā, Ujjain), leur langue et leurs livres saints, excitaient le respect partout où se trouvaient des Hindouistes.

L'unité de cette civilisation impliquait une unité d'évolution dans les arts. Mais sur ce point nous en sommes encore aux présomptions. Il n'est pas besoin d'un long examen pour sentir que les sculptures de Barhut (pl. 3 sq.), d'Amarāvatī (pl. 15 sq.), d'Elurā (pl. 35 sq.), de Konārka (pl. 60 sq.), et de Madura (pl. 103 sq.) par exemple, répondent à des périodes symétriques de notre art, archaïque, classique, baroque, et s'enchaînent pareillement. Mais nos documents ne nous permettent pas encore de reconstituer cette évolution et de marquer les transitions. Tout au plus le peut-on pour certaines régions politiques plus homogènes comme le Pendjāb, Orissa, le Deccan et le Sud, Ceylan, le Cambodge, Java. Hors de ces cycles relativement restreints, la lacune et l'énigme nous arrêtent partout. Impossible notamment de reconstituer la période primitive, pendant laquelle on employa sans doute des matériaux caducs. Or ces motifs et ces formes que nous trouverons partout répétés, ces antiques monuments bouddhiques en pierre répandus sur toute la face de l'Inde, semblent attester l'existence d'un art brahmanique commun à toute la péninsule, employant de préférence le bois, et sur lequel les divers styles hindous, en particulier ceux du Nord, du Deccan, et du Sud, se seraient progressivement constitués.

2.

Les premiers monuments hindous connus ne dateraient pas, comme on l'a longtemps admis, de l'époque du roi Maurya Asoka (273 à 232 avant J.-C.). Certaines statues nous reportent jusqu'au quatrième, voire au cinquième siècle.* Ce serait, par contre, sous le règne d'Asoka que l'emploi de la pierre se serait généralisé et que seraient nés les premiers ouvrages que nous pouvons dater à coup sûr: ces colonnes en pierre polie, dont le chapiteau de Sārnāth (pl. 1 et 2) est le plus beau morceau. L'influence persane y est sensible, mais la technique marque un progrès. Des troisième, deuxième et

* Cf. K. P. Jayaswal, Statues of Two Saisunaka Emperors (483 à 404 avant J.-C.). Journal Bihar and Orissa Research Society, March 1919. — Ramaprasad Chanda, Four Ancient Yaksa Statues. Journal Department of Letters, University of Calcutta, 1921, vol. IV.

premier siècles dateraient, dans cet ordre, les enceintes sculptées, portes et stūpas de Barhut (pl. 3 sq.), Sānchī (pl. 11 sq.), et Bodh-Gayā (pl. 7), ainsi que les constructions grottiques d'Udayagiri (pl. 8 et 9) et Kārli (pl. 10), dont les reliefs taillés dans la roche vive et les formes massives et vigoureuses s'apparentent à l'art de Barhut.

Il va de soi, encore une fois, que ces monuments de pièrre ne représentent pas les débuts de la plastique hindoue. Ils impliquent une longue pratique de l'art; le style le prouverait déjà si l'existence d'un art de beaucoup plus ancien ne nous était connu par la littérature archaïque. Ces enceintes de pierre et ces portes offrent des particularités de structure et d'assemblage qui attestent que l'on a copié ici des ouvrages en bois. Une inscription de Barhut mentionne expressément le fait qu'une construction en bois a été remplacée par une construction en pierre. La technique des reliefs est celle des tourneurs et des ciseleurs. Une inscription nous conte ce fait intéressant que les sculpteurs sur ivoire de Vidisa, une ville voisine, ont fait les frais d'un montant de porte à Sānchī. D'autre part il ressort de plusieurs passages du fameux grammairien hindou Pānini (IVe siècle avant J.-C. au plus tard, et peut-être beaucoup plus tôt) qu'il existait déjà de son temps des figures de dieux brahmaniques.* Certains vers du Rigveda même (IV. 24, 9 et VIII. 1. 5.) semblent y faire allusion. On ne sait pas exactement à quelle date lointaine se rattachent ces vers. Mais de toute manière l'existence d'une sculpture hindoue longtemps avant Asoka nous est dûment attestée par la littérature.

Les plus anciens monuments conservés sont d'ordre bouddhique; Asoka fut en effet le premier des illustres patrons du bouddhisme, et celui-ci puisa sans doute dans cette faveur le moyen d'élever à l'époque tant et de si vastes monuments de pierre, alors que les temples et les idoles des autres religions étaient de par leurs matériaux voués à disparaître. Néanmoins, au dessous de l'ordre et des thèmes bouddhistes, l'esprit demeure encore essentiellement prébouddhiste. Figures et gestes réalistes. Un grouillement de dieux brahmaniques et de démons populaires. L'iconographie, tout autant que le style, nous oblige encore à admettre qu'une longue évolution artistique à précédé la floraison d'Asoka.

---

* Sten Konow, Note on the use of images in ancient India. Indian Antiquary 1909. La litérature ancienne abonde en mentions de ce genre, dont une étude complète serait fort profitable.

On notera que le Bouddha n'apparaît pas encore en personne, mais sous la forme d'emblèmes, comme le trône, l'arbre sacré (pl. 4.), les empreintes de pied, le stupa, la roue, qui de tout temps ont passé pour sacrés aux yeux des Hindous. Les raisons de cette réserve nous échappent. Aucun texte saint n'interdit la représentation de la personne. Peut-être l'artiste était-il encore si plongé dans la tradition prébouddhique que l'idée ne lui venait pas de représenter le Saint. Peut-être se faisait-on un scrupule de le sculpter sur des clôtures, et l'avait-on admis en certains autres lieux. On prétend, par exemple, qu'une caverne d'Udayagiri possède un relief de Bouddha* qui remonterait à peu près à l'époque des Stupas de Barhut et de Sānchī.

De même que les colonnes d'Asoka tiennent leur chapiteau campaniforme de la Perse, de même les reliefs des Stūpas présentent une foule de motifs empruntés à l'Occident. L'influence de la Perse sous la dynastie des Maurya (326 25 à 185 avant J.-C.) ne fait pas doute. Ambitieux de fonder un empire universel, Darius, grand-roi des Perses, envoya en Inde vers 510 avant J.-C. Skylax de Karyanda. A la suite de cette expédition les pays de l'Indus et de Gandhāra (partie de l'Afganistan et de la région limitrophe) furent érigés en provinces. Comme on sait par Hérodote, un corps hindou combattit contre les Grecs dans les rangs de Xerxès. Les choses en restèrent là jusqu'à Alexandre-le-Grand qui, reprenant le projet de Darius, séjourna en Inde dans les années 327 à 325, mais un soulèvement de ses soldats l'obligea à la retraite. Un voisinage aussi étroit avec la haute culture de la Perse et son art si marqué ne pouvait rester sans effet sur l'esprit hindou. De là ces éléments perses qu'on retrouve principalement dans l'architecture, ces êtres fabuleux et animaux ailés, adoptés par la sculpture, et dont la provenance occidentale est visible.** Mais il ne s'agit en somme que de motifs ornementaux, d'emprunts superficiels, comme tous les arts se sont plu à en faire à l'étranger. Pour l'essentiel, cette sculpture de la haute époque nous parait indiscutablement jaillie des sources indigènes. Ce sont bien là des hommes hindous s'agitant dans un milieu hindou, des données de l'observation immédiate.

Les moyens d'expression s'enrichissent par cycles bien distincts. A Barhut

---

* Mano Mohan Ganguly, Orissa and her remains. Calcutta, Londres 1912, p. 70 sq.

** Nous ne pouvons partager l'opinion de Havell qui attribue au chapiteau campaniforme une origine autochtone (calice du lotus). Cf. Handbook of Indian Art, Londres 1920, p. 40 sq.

règne la frontalité et la symétrie, à Sānchī la liberté et la souplesse. Que l'on compare la pesante attitude de la Jakshinī du pilier de Barhut (pl. 3) avec la grâce sinueuse de la même figure au portique oriental de Sānchī (pl. 14). Cette fraîcheur d'observation n'exclut point d'ailleurs le caractère que nous appellerions en Occident légendaire, et qui est resté de tout temps la marque du sculpteur hindou. Les êtres de tous les mondes, dieux, hommes, démons, bêtes réelles ou fabuleuses, se coudoient familièrement, les naturelles proportions de grandeur ou d'espace ne jouent pas, la même figure revient à plusieurs reprises dans le même tableau.*

3.

Les Kushān, qui donnèrent à l'Inde sa deuxième grande dynastie, arrivent au pouvoir après toute une série d'incursions de conquérants occidentaux. Au IIIe siècle avant J.-C. deux provinces s'étaient détachées du royaume du diadoque Seleukos Nikator, la Parthie et la Bactriane. Démétrius, quatrième roi de Bactriane, étendit son royaume, d'influence helléniste, jusqu'au Penjab et au delà. A leur tour les potentats grecs de la Bactriane furent détrônés par les Sakas (Scythes), qui, on le sait, eurent au Ier siècle avant J.-C. des satrapes (titre perse) à Taxila, à Mathurā et autres lieux de l'Inde. Mais ces épisodes sont relativement courts auprès de l'invasion des Yueh-chi, qui conquirent la Bactriane et entrèrent en Inde sous la conduite de la tribu des Kushān. Kanishka, roi des Yueh-chi ou Indo-scythes, issu de cette tribu, est la deuxième grande personnalité de souverain dans l'histoire de l'Inde. Les dates de son règne ne sont pas encore exactement fixées; jusqu'à nouvel ordre on place son avènement en l'an 120 après J.-C. Son pouvoir s'étendait sur tout le Nord-Hindou. Les écrivains bouddhistes le célèbrent comme un deuxième Asoka. L'art de Gandhāra lui devrait l'extrême prospérité qu'il connut alors. Notoirement, son royaume devint le centre du bouddhisme. Un grand concile (qu'on nomme le quatrième) se tint de son vivant à Cachemire. Les fameux auteurs bouddhistes Asvaghosha, également estimé comme poëte, Nāgārjuna, le véritable créateur du Mahāyāna, Vasumitra encore, semblent avoir été ses contemporains. Sa capitale était Puru-

* Cunningham, The Stupa of Bharhut, Londres 1879. — A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris, Londres 1917. — Marshall, A Guide to Sanchi, Calcutta 1918.

shapura, actuellement Peshāwar. La puissance des Kushān se maintint jusqu'au IIIe siècle.

On pourrait supposer que ces invasions et dominations étrangères, toujours plus ou moins teintées d'hellénisme, durent imprimer à l'art hindou une vigoureuse tendance de ce côté. Il n'en est rien. Si l'avènement des Kushān a favorisé l'art dit de Gandhāra, le plus hellèniste des styles hindous, si l'on a trouvé à Mathurā quantité de sculptures qui rappellent l'antique et des traces d'hellénisme jusqu'à Amarāvāti (pl. 15 sq.), ces accidents n'ont affecté en rien le caractère foncièrement original et constant de la sculpture hindoue.

On s'est souvent mépris sur le rôle de cet art dit de Gandhāra. D'abord on ne saurait le nommer gréco-bouddhiste, mais hellénistique tout au plus, car il s'inspire de l'hellénisme de l'Asie mineure et non de l'art grec classique. On a cru lui trouver des attaches avec la campagne d'Alexandre. Or les dates s'y refusent. Et nous savons en outre que le séjour éphémère d'Alexandre n'a, pour ainsi dire, pas laissé de trace immédiate en Inde. On a tenté d'autre part d'exalter la valeur artistique de l'école de Gandhāra au détriment des autres écoles hindoues. C'est faire preuve d'une certaine fatuité d'Européen et de beaucoup d'ignorance à l'égard du génie hindou. Pour s'en tenir aux présomptions, ne serait-il pas singulier qu'une marche sans cesse pietinée par des peuples et des cultures differents eût été le berceau d'un art supérieur? D'autre part le pays de Gandhāra se rattachait généralement plus à l'Ouest qu'à l'Est. Strabon, le fameux géographe grec qui écrivait au Ier siècle après J.-C. rapporte expressément qu'au temps d'Alexandre Gandhāra ne comptait pas comme une province hindoue. Aujourd'hui encore l'Hindou proprement dit se sent assez malheureux et presque en exil dans ces régions souvent si froides. Dans l'art de Gandhāra il faut donc voir plutôt une pointe avancée de l'hellénisme vers l'est.* Quant à sa valeur artistique, rien ne pourrait mieux nous éclairer que de comparer deux sujets traités simultanément, l'un à Gandhāra, l'autre en Inde même. Les deux reliefs (pl. 17 et fig. 1) qui nous montrent le futur Bouddha quittant sa maison sur son destrier Kanthaka, avec son serviteur Chandaka, et des Yakshas portant les sabots du ckeval sur leurs mains, datent à peu près de la même époque. Mais quelle allure dans la composition d'Ama-

* C'est pourquoi nous lui donnons si peu de place en cette étude.

rāvatī! Ici s'avance fièrement un fils de roi, le corps raidi comme coulé d'un bloc avec son noble palefroi. A Gandhāra, un morne entassement de personnages qui ne sont ni arrêtés ni en marche. Un personnage pataud, à gros pieds et grosses mains, assis sur un cheval de bois. Préfère-t-on comparer deux images du Bouddha lui-même? Celui de Sārnāth (pl. 21) est, il est vrai, de quelques siècles plus jeune que son pendant de Lahore



Fig. 1. Le Bodhisattva (Bouddha) quitte sa maison, haut. env. 50 cm.
Calcutta, Indian-Museum — Gandhara.

(fig. 2) environné de ces figures hellénico-hindoues aux poses vides, empruntées au dépôt de modèles, mais les contrastes typiques n'ont guère varié. Le saint est-il assez inconfortable sur sa fleur de lotus trop étroite! A-t-il assez de peine à soutenir ses masses trop charnues! Et ses mains ébauchées qui cherchent en vain à signifier un geste (Mudrā)! Et quel visage commun et endormi! Voyez le Bouddha de Sārnāth. Ici tout est tension. Ce corps élargi aux épaules, rétréci à la taille comme celui du lion et comme le veut l'antique idéal de beauté hindou, est dompté par l'esprit.

A l'expression du visage tout concentré vers le dedans répond ce geste, dont on croit entendre le langage quand même on n'en comprendrait point le sens exact. Où la comparaison serait encore plus frappante, c'est dans les figures de Yakshinī que les artistes de Gandhāra et d'ailleurs affectionnent également (pl. 19 et fig. 3). Mais ici tout commentaire serait superflu.

L'importance de Gandhāra pour l'évolution de la plastique hindoue a été également beaucoup surfaite. Sans aucun doute, certaines influences du Nord-Ouest se font sentir dans l'art hindou, entre autres dans la manière de traiter les plis. Mais, hors de ces détails, l'art de Gandhāra n'a pas sensiblement affecté ni la péninsule ni les colonies. Nous ne saurions non plus convenir, comme on le fait généralement, que la représentation plastique de Bouddha soit une création de Gandhāra. Pour nous, cette figure appartient au grand cycle des motifs hindous primitifs, que l'hellénisme de Gandhāra a interprétés à sa façon, tout comme les Yakshinī, ou la scène du Mahābhinishkrama (le grand départ) que nous avons mentionné tout à l'heure. Il est fort probable que des figures de Bouddha ont existé avant Gandhāra et se sont perdues: cela dit, il est non moins probable que le motif de Bouddha n'est pas antique du tout et qu'il réunit dans une nouvelle synthèse deux motifs également familiers à l'Hindou, le Yogi et le Mahāpurusha (grand homme), avec ses 32 Lakshana (signes distinctifs du grand homme). Avant d'atteindre à cette pure formule que nous offre par exemple le Bouddha de Sārnāth, l'idéal bouddhiste a dû passer par maintes étapes, où Gandhāra ne fut pour rien.*

Une forte influence hellénique se fait encore sentir à Mathurā, c'est à dire dans l'Inde proprement dite. Mais les œuvres bâtardes qu'elle y a produites offrent infiniment moins d'intérêt que les œuvres de pur esprit hindou issues de la période Maurya qui subsistent à Mathurā. Les piliers d'enceinte des Stūpas bouddhiques et jaïnistes présentent une série de figures de Yakshinī d'un charme particulier (pl. 19 et 20). La rudesse des sculptures du premier âge a disparu. Si la femme à la cage n'est pas sans quelque lourdeur, le mouvement et l'expression en sont plus dégagés. La scène du balcon forme

* A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I, Paris 1905, II 1, Paris 1918. — Le même, L'origine grecque de l'image du Bouddha. Châlons-sur-Saône 1913. — Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900. — G. N. Banerjee, Hellenism in Ancient India. Calcutta 1920.



Fig. 2. La grande merveille de Srāvastī (Dharmachakra-Mudrā), haut. env. 1¹/₄ m.

Gandhara — Musée de la hore.

un délicat tableau de genre. La figure sous l'arbre annonce un sentiment des formes tout nouveau, un charme amoureux, un rythme enveloppant. Les reliefs se creusent; dans la scène de la toilette les figures se détachent presque du fond et se meuvent hors du relief.* L'école de Mathurā continua de fleurir longtemps sous les Gupta et a laissé hors de la zône urbaine, en plusieurs localités du Nord, des ouvrages reconnaissables à leur grès rougeâtre.

La décoration du Stūpa d'Amarāvatī (pl. 15 sq.) tient également par toutes ses fibres à l'époque Maurya. Asoka vit peut-être le commencement des travaux, qui durent se prolonger pendant des siècles, car le Bouddha s'y trouve figuré aussi bien symboliquement qu'en personne, et l'on peut identifier des restes de styles fort divers (pl. 18). Le Stūpa n'aurait pris sa forme définitive qu'au IIe ou au IIIe siècle. Ici encore apparait ce fin sentiment de l'harmonie du geste et de l'équilibre des répartitions que les âges précédents ignoraient. A cet égard Amarāvatī offre des surprises et des beautés inépuisables. A cela s'ajoute une spiritualisation plus intime des formes, une passion souvent brûlante, et la joie sensuelle à rendre la chaude circulation de la vie. La figure du Bouddha dans le relief de la Tentation (Pl. 17) nous fait penser à Gandhāra, à la façon dont elle semble choir du cadre de toute sa masse gourde au geste dur.**

4.

L'apogée de l'art hindou coïncide avec l'avènement des Gupta au IVe siècle de notre ère. Samudragupta, deuxième empereur de la dynastie (de 330 à 375 environ), est le troisième souverain qui par son action puissante en tous les domaines a profondément marqué dans l'histoire hindoue. Depuis Asoka, l'Empire n'avait pas connu de frontières aussi étendues. Si l'on s'en tient aux monuments conservés, le renouveau artistique aurait commencé sur le territoire même des Gupta, c'est à dire dans la grande plaine du Nord. Mais peu à peu la péninsule entière en est touchée, et le courant créateur va féconder, par dessus les colonies, la lointaine Java. Cette ère glorieuse devait essuyer un premier choc formidable dans la deuxième moîtié du IIe siècle par les invasions des Huns blancs. Toramāna, l'un de leur chefs, fait

* J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archæological Museum at Mathurā. Allahabad 1910. — John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archæological Collections in the Indian Museum. Calcutta 1883.

** Jos. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amāravatī and Jaggayyapeta, 1887.

figure d'un véritable Attila hindou. On imagine avec peine ce que ces brutes détruisirent de monuments. Les ruines colossales de la région de Gandhāra sont notamment de leur ouvrage. Si l'Inde ne garda pas trop longue mémoire de ce demi-siècle d'oppression, c'est à l'éloge de sa vitalité. La brillante époque introduite par les Gupta ne prend véritablement fin qu'avec la conquête musulmane, qui à partie du VIIIe siècle progresse, irrégulièrement il est vrai, et avec une intensité variable selon les temps et les lieux, pour atteindre son étiage au XIVe siècle. Le Sud-hindou seul fut à peu près épargné, l'invasion n'ayant jamais pu s'y implanter durablement, et continua de jouir d'une tradition artistique à peu près intacte jusqu'au jour où l'intrus européen s'empara du pays.



Fig. 3.
Yakshinī (fée), haut. env. 50 cm.
Gandhāra.

Chose curieuse, on commence seulement à placer l'apogée de l'art hindou à son vrai moment, c'est à dire ni dans la période d'Amarāvatī ni, comme on a longtemps fait, dans celle de Gandhāra, mais bien dans ces siècles inaugurés par l'avènement des Gupta. La période Kushān n'était qu'une ère de transition entre l'art ancien naïvement attaché à la réalité et l'essor de l'âge d'or. D'où partit cet essor, qu'est-ce qui éveilla ce vouloir nouveau de l'art? C'est apparemment le travail de concentration qui s'opère dans la dévotion, chez les Brahmanes comme chez les Bouddhistes, pour aboutir à l'adoration d'un seul Dieu, de l'Unique et Tout-puissant (Bhakti-mārga). Pour l'historien de la littérature il était depuis longtemps acquis que le IVe siècle marquait un tournant. Mais on professait comme un dogme que l'Hindou, grand poète et penseur, n'avait jamais été un sculpteur.

La période Gupta se signale avant tout par une renaissance du brahmanisme. Le sanscrit, langue sacrée des Brahmanes, supplante de plus en plus les idiomes locaux (Prākrit) dans la littérature. Nombre de Purānas, ces textes capitaux du néo-brahmanisme, prennent alors leur version définitive. C'est à la cour d'Ujjain, sous Chandragupta II Vikramāditya (env. de 375—413)

que brillèrent, dit la renommée, les sept pierres précieuses de la littérature sanscrite . Kālidāsa, le plus fameux des poètes hindous, en était. Ses poèmes et ses drames importent presque autant que les Purānas eux-mêmes pour l'intelligence de la sculpture du temps et de plus tard.* Car la poésie et la sculpture sont filles d'un même esprit. Elles vont toujours l'une avec l'autre. La sculpture offre une quantité d'ouvrages qui littéralement illustrent les visions de Kālidāsa. Jamais l'Inde n'occupa tant de place dans la vie internationale que sous les Gupta, et notamment sous le roi Harsha (606–647).** Un flot de pélerins venant principalement de Chine se répandit dans la terre sainte du Bouddha pour visiter les lieux de son séjour terrestre et pour en rapporter les écrits et les images du Saint. Fa-hien (en Inde de 401 à 410) ouvre la série des pélerins illustres. Hsüan Tsang, autre pèlerin chinois qui parcourut les deux Indes de 630 à 643, nous a laissé une relation très détaillée de ses voyages. En retour, l'Inde envoyait des missionnaires en Chine. Jamais l'échange d'idées ne fut plus animé entre elles. Il va de soi que c'est la sculpture de cette époque et non celle de Gandhāra qui pouvait rendre ce nouveau lustre à l'art chinois bouddhique des Tang et par là à l'art japonais de la période Nara.

Les premières sculptures authentiquement brahmanes que nous connaissions datent des Gupta. Tout ce que les époques antérieures nous en avaient laissé se trouvait, nous l'avons dit, sur des monuments bouddhiques. Tout au plus pouvait-on citer quelques monnaies Kushān portant l'effigie de Siva. Dorénavant ce seront de puissants ouvrages – plus de divinités védiques et de génies populaires sur des reliefs de petit métier – de larges évocations mythologiques, puisées aux Purānas, jaillissant du vif de la roche comme une éruption naturelle. Du Vichnou d'Udayagiri (pl. 22 et 23) à celui de Dēogarh, l'un du début, l'autre de la fin du V[e] siècle, l'art brahmanique a largement évolué, bien qu'aucun document n'éclaire cette transition. Dès lors en grands traits concis, avec de saisissants contrastes, la vision des premières révolutions cosmiques, les symboles fondamentaux de la philosophie, l'amour de Dieu enveloppant le monde et la créature, s'offrent à l'étonnement du croyant. Pas de précisions locales qui ne pourraient qu'égarer son

* Voir note à la pl. 49.

** Malgré le siècle et demi de ténèbres historiques qui les séparent nous croyons pouvoir rattacher le règne brillant de Harsha à la dynastie des Gupta.

imagination portée à divaguer sans frein dans l'infini. C'est au plus si la grandeur relative des figures peut à la rigueur guider son esprit curieux d'explication.

La grande renaissance brahmanique des Gupta n'alla point toutefois jusqu'à reléguer tout à fait le bouddhisme. La relation de Hsüan Tsang nous instruit assez bien sur ce sujet. Le bouddhisme continuait de fleurir, principalement aux lieux de ses premiers succès et que les événements de la vie terrestre de Bouddha avaient consacrés, ainsi à Magadha, vrai berceau du bouddhisme, à Bodh-Gayā, où le Saint eut sa révélation, à Sārnāth près Bénarés, où il commença de «tourner la roue de la loi», c'est à dire à prêcher, dans l'Isipatana (Parc aux bêtes). Mais ce ne sont là que des centres de pèlerinage. L'activité spirituelle du bouddhisme devait s'exercer plutôt dans les villes universitaires, aux lieux où le Mahāyāna avait pris son vol triomphal vers les profondeurs de l'Orient. A Ayodhyā nous trouvons les frères Asanga et Vasubandhu (V^e^ ou VIe siècle), dont le premier est le véritable fondateur de l'école de Yogāchāra qui syncrétisa le bouddhisme avec le panthéon sivaite et s'imposa à l'art bouddhique de l'époque. Le centre bouddhique prépondérant devait se trouver à Nalanda, où séjournèrent et étudièrent les pèlerins chinois Hsüang-Tsang et I-tsing. Les restes de sculptures et de temples de toutes les religions hindouistes y abondent. Quand, en 1203, le fameux couvent de Vikramasilā, que protégeaient les Herculea de la dynastie Pulā, tomba sous les coups des adeptes de Mahomet, le bouddhisme y perdit son dernier lieu de refuge.

Les figures de Bouddha de la période Gupta n'ont plus qu'une ressemblance lointaine avec celles de Gandhāra et leurs dérivés. L'idéal hindou est dès lors parfaitement évolué et pour en connaître les traits originels il faut remonter dans le temps. Ce goût du grandiose qui caractérise la sculpture brahmanique de l'époque s'exerce également sur la représentation de Bouddha. Celui-ci pour la première fois prend réellement stature de dieu. D'ailleurs nous en avons fort peu d'échantillons, hormis les sculptures rupestres d'Ajantā et d'Elurā. Le Bouddha de Sārnāth (pl. 21) de lignes si harmonieuses, où la beauté terrestre s'allie à la plus haute concentration spirituelle (Sādhanā), donne véritablement la mesure de l'idéal du sculpteur bouddhiste, que nulle part l'orient n'a surpassée. Dans la figure de Maitreya (pl. 26) le contour a perdu son rythme vigoureux et la corps sa rigidité. De menues figures en

relief, restes de scènes populaires, rappellent la tribulation terrestre du dieu. Quant au torse (pl. 27) à peine pourrait voir une intention bouddhiste, ou même religieuse, dans cette fière attitude jetée vers l'action, si la fleur de lotus et les donateurs en prière ne rendaient toute autre explication invraisemblable.*

5.

L'immense haut-pays du Deccan possède un trésor de monuments qui pour la plupart s'échelonnent entre le V[e] et le XIV[e] siècle. Chacune de ses brillantes dynasties nous a laissé une série de constructions rehaussées de sculptures magnifiques. Il convient de tirer de l'oubli quelques noms de ces souverains, car tels de ces monuments peuvent se confronter à n'importe quelle merveille de l'art universel. Des premiers rois Chalukya datent le temple grottique de Bādāmi (pl. 33 et 34) et les merveilleux temples peints d'Ajantā (pl. 29 et ss.); sous Krishna I[er] (vers 760) de la maison des Rāshtrakūtas, c'est le temple de Kailāsa à Elurā (pl. 37 et ss.) qu'on arrache au rocher. Et sans doute les temples grottiques d'Elephanta (pl. 44 et ss.) doivent-ils l'existence à la même dynastie. Nommons encore de la même maison Amoghavarsha (IX[e] siècle) que les Européens rivés à leur Occident ne connaissent guère, bien que le fameux voyageur arabe Sulaimān l'ait placé au rang des quatre grands maîtres du monde, de pair avec l'Empereur de Chine, le Calife de Bagdad et l'Empereur de Constantinople. Quant à l'Europe, il la compte pour rien. Les Hoysala, qui vers la fin du XII[e] siècle détrônèrent les derniers Chalukya, virent l'apogée du style faussement appelé style Chalukya, et dont les chefs-d'œuvre provoqueraient l'émerveillement des artistes s'ils étaient connus. Ici encore l'architecture n'offre qu'un cadre à de colossales frises sculptées. Pour marquer au moins la parenté avec l'art du Sud, nous avons reproduit ici le temple d'Halebīd (Mysore, pl. 98 et 99), le plus beau du genre. Autrement nous nous bornerons à parler avec quelque détail des temples grottiques du Deccan occidental.

Les grottes d'Ajantā (pl. 29 et ss.) remontent au II[e] siècle avant J.-C. et sont toutes de l'ordre bouddhique. La grotte 19, l'une des plus grandioses, se rattache pour le style au V[e] siècle environ. C'est l'art bouddhique dans son plus riche éploiement. Surfaces, piliers et colonnes ploient sous l'orne-

* Vincent A. Smith, Indian Sculpture of the Gupta-Periode. Revue de l'Asie orientale, III. 1. 1914.

mentation. La simplicité et la réserve anciennes, que nous observions à Kārli, sont passées de mode. Les images de Bouddha, naguère défendues, encombrent à présent les façades, les couloirs et les chambres intérieures. Les scènes de la tribulation terrestre passent au dernier plan. Le Bouddha de l'histoire est passé dieu, et d'autres Bouddhas et Bodhisattvas sont apparus à ses côtés. Ce maintien majestueux et cette beauté corporelle qu'il revêtait à Sārnāth (pl. 21) se retrouvent à peine à Ajantā. L'abstraction s'insinue lentement. Le Bodhisattva de Maitreya (pl. 26) accusait déjà cette attitude spirituelle. Les Bouddhas de la paroi du fond et ceux de la grotte 19 d'Ajantā se ressemblent presque point pour point.

Les temples grottiques de Bādāmi (pl. 33, 34), cité d'origine du premier Chalukya, sont contemporains de la grotte 19. Nous possédons là le fait assez rare d'un monument brahmanique daté sur inscription. Bien qu'il soit consacré à Vichnou ce temple n'offre pas de scénerie dramatique, mais seulement des attitudes représentatives du dieu: trônant sur le serpent au milieu des siens, ou dressé de toute sa hauteur, coiffé de sa tiare puissante, ses sept bras chargés d'attributs, il offre véritablement au croyant une vision d'une surnaturelle vigueur. Le style est rigoureusement un style de relief. La surface remplie joue en tant que surface avec une exacte symétrie des répartitions. A côté des graves images de la divinité apparaît aussi, comme nous l'avons vu dans la sculpture archaïque et le reverrons constamment dans l'art hindou, la vie souriante des sens. Aux chapiteaux et aux piliers se pressent des couples rayonnants de leur beauté terrestre. La parenté avec le couple de Nāgas d'Ajantā (pl. 31) frappe au premier coup d'oeil.

Les travaux des cavernes d'Elurā (pl. 35 et ss.) commencèrent tôt après l'achèvement des grottes d'Ajantā. Ici près de dix siècles d'art hindou, et plus précisément bouddhique, se déroulent à nos yeux, à Elurā ce sont quelques siècles de moins. Ajantā, encore trop peu connu,* est le plus riche musée d'art bouddhique de l'Inde, à meilleur titre que Gandharā. A Elurā toutes les religions hindoues se sont perpétuées, bouddhisme, brahmanisme, jaïnisme, et dans des ouvrages de grande valeur artistique. Cependant l'art

* Il n'existe pas de bonnes vues du Bouddha parmi ses disciples, bien que ce motif abonde dans les grottes. Cette lacune est d'autant plus déplorable que la sculpture d' Ajantā, comme celle d'Elurā d'ailleurs, jetterait sans doute un jour utile sur les sources de la plastique sino-japonaise depuis le VII[e] siècle.

brahmanique l'emporte. L'idée de transformer une colline rocheuse en un temple à plusieurs étages, ruisselant de décorations des façades à l'intérieur des chambres, n'a pas eu son égale au monde. Si l'on pense aux pyramides, c'est pour noter aussi-tôt le formidable contraste qui les sépare de l'œuvre d'art hindoue. Là la triangulation mathématique, le triomphe de la raison architecturale, ici la fantaisie des plans soumettant la matière à ses lois. Les reliefs d'Elurā accusent pour la première fois une prépondérance des thèmes sivaites, en des scènes empreintes le plus souvent d'une sauvagerie démoniaque, où toutes les puissances des ténèbres semblent avoir pris corps. A ces thèmes nouveaux correspond un style nouveau. Les surfaces sont plus largement réparties qu'à Dēogarh (pl. 24) ou Udayagīri (pl. 22) par exemple, les mouvements plus vigoureux. Un jeu mobile d'ombres et de lumières anime les figures, faisant penser au clair-obscur de la peinture. Les personnages se détachent du fond plus que partout ailleurs. Entre tant de contours dentelés, déchirés, émergeants et plongeants, l'œil trouve rarement quelque point de repos.

Aucun document ne nous permet de dater les grottes d'Elephanta (pl. 44 et ss.), mais elles ne sauraient s'écarter beaucoup chronologiquement des dernières d'Elurā. Motifs sivaites de nouveau, mais traités autrement. Le mouvement et les contours s'apaisent. La peur des puissances ténébreuses se mitige d'amour et de respect pour le Dieu. En créant le Siva tricéphale, la sculpture hindoue a donné son plus majestueux accord. Les reproductions sont ici plus insuffisantes que jamais. Il faut avoir vu de ses yeux ce buste émerger du crépuscule de la caverne pour se convaincre que l'art a rarement produit un symbole plus saisissant de la divinité. La même impression se dégage ailleurs d'autres scènes. On sent en outre que le maître a fait effort pour rendre les silhouettes plus avenantes et la composition plus harmonieuse.

6.

Le Deccan, comme nous savons, a fait en général son unité et son évolution politiques propres. Durant de longs siècles des règnes brillants et influents s'y sont succédé. Il en fut autrement pour la région du vieux Kalinga, qui coïncide à peu près avec la province actuelle d'Orissa sur la côte orientale de la péninsule, patrie véritable du style du Nord, qu'on intitule parfois indo-aryen ou style Aryāvarta. Mais pour plusieurs raisons ces dénominations

nous paraissent peu adéquates.* Orissa ne semble pas avoir joui durablement de l'indépendance politique. C'est plutôt la balle que se disputent les dynastes voisins. On sait, par exemple, que la conquête interminable et sanglante du Kalīnga (261 avant J.-C.) fut pour Asoka l'occasion de se convertir. Le fait nous est rapporté dans un édit de ce premier et illustre protecteur du bouddhisme. La floraison artistique coïncidant toujours en Inde avec l'avènement d'un grand souverain ou la formation d'un puissant royaume, on s'étonne de voir qu'une province politiquement insignifiante ait pu devenir le berceau d'un style qui est après celui du Sud le plus caractérisé des styles hindous. Il y a fallu des contingences spéciales. Orissa, en effet, a toujours passé pour une terre sainte aux yeux des Brahmanes comme aux yeux des Bouddhistes. Actuellement encore la ville de Purī en Orissa n'est pas loin d'égaler en sainte renommée la ville de Bénarès. On croit savoir qu'il s'y trouvait un très ancien sanctuaire de Vichnou. Plus tard, une dent de Bouddha y devint pour longtemps un objet de profonde vénération jusqu'au jour où on la transféra à Ceylan. Enfin c'est à Purī que se développa, par une de ces fusions des traditions brahmaniques et bouddhiques dont l'Inde est coutumière, le culte de Jagannāth, le Maître du monde, l'une des incarnations de Vichnou (Krishna), adorée sous la forme d'une statue de bois assez fruste où se trahit l'origine bouddhique. De nos jours encore la ville voit affluer quelque 100000 pèlerins à ses vingt quatre fêtes. De gigantesques processions accompagnent l'idole de Jagannāth, portée sur un énorme char d'apparat richement sculpté du temple principal au temple de Gundichābāri, le sanctuaire de son épouse. C'est à cette occasion que certains dévots saisis de frénésie religieuse se jetteraient, dit-on, sous les roues du char sacré. Cette antique sainteté des lieux reconnue par l'Inde entière justifie aussi bien la formation d'un style local que la présence de tant de temples conservés dans un espace aussi restreint. Les tours en forme de quilles qui caractérisent le style du Nord ne seraient pas autre chose que des stūpas particulièrement développés.

Tous les temples d'Orissa appartiennent au style du Nord, dont ils sont les spécimens les plus purs, les plus nombreux et les plus marquants. Mais

* Nous ignorons notamment dans quelle mesure les Hindous de sang aryen collaborèrent à la création de ce style relativement moderne. – Àryâvarta est l'ancien nom de l'Hindoustan, mais les produits de ce style se rencontrent aussi bien dans le reste de l'Inde, réserve faite du Sud.

on retrouve ce style ailleurs, aussi bien dans l'Hindoustan que dans le Deccan. Ses origines sont particulièrement obscures. Ses rapports avec le style des temples grottiques primitifs, même ceux d'Udayagiri dans la même province, sont encore plus ténus qu'ils ne sont avec le style du Sud. La décoration par contre accuse des parentés diverses. Les figures de femmes (pl. 56 et ss.) qui peuplent les tours et les façades d'Orissa ont des sœurs dans toutes les parties de l'Inde. Mais il y a tout un répertoire plastique et ornamental qui parait bien appartenir en propre à Orissa. On relèverait pourtant certaines influences venues de l'Occident et qui donneraient sujet à de fructueuses études. C'est sans doute vers les débuts de la période Gupta que le style du Nord composa son répertoire de formes. Mais, faute d'ouvrages de transition, nous devons supposer que des matériaux trop caducs en ont empêché la conservation.

En l'absence de tout document il est très difficile de dater les temples d'Orissa. L'examen du style et de vagues données nous permettent néanmoins quelques approximations. On se trompe de peu en plaçant la construction du grand temple de Lingarājà à Bhubanesvara (pl. 53) au IXe siècle, celle du sanctuaire de Jagannāth à Purī au XIe, et le temple du Soleil de Konārka (pl. 60 et ss.) au XIIIe. Si, d'autre part, l'on confronte les temples d'Orissa avec certaines constructions antiques du Deccan (Aihole) qu'il est permis de dater, les premiers paraissent appartenir au VIe ou au VIIe siècle. Le temple de Muktesvara (pl. 54 et 55) avec ses formes ramassées et son décor relativement sobre, daterait de là. Plus sveltes et légères, les tours de Lingarāja indiqueraient le IXe siècle. Ici encore l'ornement n'apparaît en général qu'aux points essentiels de l'architecture et garde son caractère décoratif, avec une préférence pour le cartouche. La sculpture reste la servante de l'architecte. Au temple de Rajarānī (pl. 56 et ss.) qui date sans doute du XIe ou du XIIe, nous voyons déjà surgir autour de la tour principale quantité de tours secondaires accentuant le mouvement ascensionnel. Le temple de Konārka (pl. 60 et ss.) est une ruine, sa tour est effondrée, mais le Jagamohana (vestibule) reste debout sous son toit grandiose couronné d'admirables statues. L'ensemble représentait sans doute le char du soleil, d'où les douze roues (pl. 70 et ss.) des parois Nord et Sud. — L'entassement des statues touche ici à la saturation. Pas de surfaces, exposées ou non, qui ne soient comme brodées au ciseau.

Bien que d'ordre brahmanique la sculpture d'Orissa forme un contraste complet avec les sculptures rupestres de même époque dans l'Inde occidentale. Ici des anecdotes pleines de vigueur dramatique, des succédanés de fresques, là le decor et la mise en valeur architecturale. Sur ce point le style du Nord se rattacherait plutôt à la tradition bouddhique. Serait-ce un effet de cette dent de Bouddha qu'Orissa détint jusqu'au XIe siècle? On imagine volontiers un premier stade de la sculpture d'Orissa, où les styles de Mathurā et d'Amarāvatī auraient fusionné, l'un apportant sa sensualité, si accusée, le second sa verve décorative, et se renforçant l'un l'autre. A Orissa, en effet, la sensualité frémissante de la chair, la volupté des mouvements, s'énoncent avec plus d'intentions et de parti-pris. Les images du plaisir s'offrent maintenant sans voiles (pl. 62 et ss.), et les façades de Konārka montrent sous mille poses les joies de l'amour sexuel.

Auparavant, l'intérieur des temples était réservé à l'idole du dieu sans autre décor, et la majesté surnaturelle du lieu formait antithèse avec les complications terrestres qui se déroulaient sur les murs extérieurs. Mais nous sommes au XIIIe siècle, où la gravité et la vigueur de naguère se font rares. L'esprit est devenu schématique et superficiel. Il n'y a plus que l'accessoire et les figures des comparses qui réussissent. L'image du Dieu du Soleil (pl. 74) sur son char traîné de six chevaux, à qui le temple de Konārka est dédié, s'apparente en plus d'un point de style et de décoration aux productions tardives du bouddhisme et du jaïnisme, sans qu'on puisse dire lequel a prêté à l'autre. D'autre part le relief de Krishna (pl. 76) nous introduit dans un monde tout nouveau, spécial au rite du Krishna, et assez proche d'une certaine mystique européenne où l'amour divin et l'amour sensuel se trouvent confondus.

Si l'ornementation d'Orissa tient du rococo, si les sculpteurs d'idoles ressassent d'anciennes formules, le sens originel de la monumentalité et de la force est pourtant loin d'être éteint, à preuve ces éléphants, ces chevaux cabrés, taillés dans le bloc, qui entourent le temple, et qui accusent autant de sentiment de la nature que de la grande décoration.

7.

L'art Jaïna (pl. 77 et ss.) a souvent passé pour être un style à part. Et sans doute les particularités du rite et le spiritualisme spécial des dévots n'ont pas laissé d'y imprimer certains traits qui le distinguent assez nette-

ment du style des religions voisines. Mais pour le fond il en dépend. Nous le savons déjà du temple grottique jaïniste d'Elurā. L'histoire de cet art nous est aussi peu connue que l'évolution de son panthéon. Autant qu'il est permis d'en juger, sa floraison se placerait au Xe siècle environ (Palītāna), donc à l'époque où le bouddhisme avait virtuellement disparu de la face de l'Inde, et se prolongerait jusqu'au XVe. Ses temples les plus marquants se trouvent dans le Rājpūtana et le Gujarāt. L'état des études ne permettant pas encore de parler d'un art hindouiste, et le style du Nord prédominant en ces régions, nous pouvons tenir ces temples jaïnistes pour des dépendances de l'art du Nord. Un coup d'oeil un peu sérieux sur la sculpture de ces masses fabuleuses, de ces cités de temples, si caractéristiques de l'art Jaina, Khajurāho, Palītāna, Girnār et Mount Ābu, pour ne cette que les principales, remplirait un épais volume. Ici comme ailleurs nous manquons encore d'une bonne collection de vues méthodiques. Le peu que nous en donnons concerne les temples de Dilvara sur le Mount Abū. Il n'y a pas là moins de six temples, dont deux de première grandeur, l'un consacré à Terthankara Adinath par Vimala Shah en 1301, l'autre édifié en 1230 à l'instigation de Tejapāla par le maître Sobhanadeva, l'un des rares noms d'artistes hindous qui nous soient parvenus. La parenté avec la sculpture d'Orissa saute aux yeux. Mêmes statuettes aux mouvements gracieux (pl. 77 et ss.). Un trait purement jainiste et qui contraste avec Orissa, c'est l'absolue nudité de l'extérieur et par contre la somptueuse ornementation du dedans, l'emploi des métaux précieux et le dosage de plus en plus fort des figures dans la décoration. La coupole du temple d'Adinath (pl. 77) est un morceau de bravoure. Une frise de seize grandes figures de femmes debout sur des consoles portées par d'autres figures se détache sur un fond bariolé qui n'est qu'une profusion de lotus détourés et ajourés. Comme à Orissa on observe une sensible différence entre l'ornementation et la représentation du dieu (pl. 79 et 82), dont l'expression et l'attitude deviennent de plus en plus monotones, d'un schématisme inconnu jusqu'alors, au prix duquel les idoles bouddhiques les plus abstraites sembleraient encore pleines de vie. Cette conception répond d'ailleurs, on le sent, à un idéal religieux précis: dernier degré de l'affranchissement des contingences terrestres, suprême détachement de l'individuation. Quel contraste de ce monde inerte et désincarné au faste stupéfiant des alentours! Parois, piliers, toitures disparaissent sous les dentelles de pierre. Et

cette orgie décorative ne s'arrête pas toujours aux pieds du dieu. Telles idoles de Jaina sont revêtues d'une résille de pierreries, jadis précieuses, remplacées aujourd'hui par des verroteries (pl. 79).

8.

A côté d'Orissa et du Deccan, l'art du Sud s'affirme vigoureusement. Mais on commence à peine à en connaître mieux la courbe admirable qui va du VIIe au XVIIIe siècle. Le Sud-hindou est habité par des peuples dravidiens qui ont leur langue propre. Les conquêtes aryennes n'y ont laissé que de faibles sédiments et pour l'esprit peu de chose. C'était pour les historiens d'hier une raison de négliger la culture dravidienne. Aujourd'hui il n'est plus douteux qu'au moment des invasions aryennes les Dravidiens jouissaient déjà d'une civilisation assez marquée. Et il convient d'étudier leurs arts et leur littérature avec tout autant d'attention que les arts du Nord.

Les premiers monuments remontent au VIe ou au VIIe siècle, c'est à dire à l'époque où pareillement les ouvrages du Nord et du Deccan sortent assez brusquement de l'ombre. Ici encore nous nous trouvons en face d'un art achevé, et devons supposer des ouvrages antérieurs en matériaux caducs. Plus aisément que pour l'art du Nord, on peut identifier ici un répertoire de formes communes avec les monuments bouddhiques de la haute époque Les plus anciens ouvrages, temples et reliefs rupestres, datent du règne glorieux de Pallava. Les Rathas de Māmallapuram avec les hauts-reliefs qui les avoisinent, et le puissant relief connu sous le nom de la Pénitence d'Arjuna (pl. 91 et ss.) sont dûs apparemment à l'initiative de Narasivahavarman Ier (de 625 à 45 environ). Le passage de la bâtisse en bois à l'appareil de pierre serait de nouveau le fait de la volonté d'un prince plus résolu que ses devanciers. Celui-ci conquit en effet la ville de Bādāmi sur le roi Chalukya Pulakesin II qui y trouva la mort. Pour marquer les rapports avec l'histoire universelle, rappelons que c'est ce même Pulakesin qui fit commémorer certaine ambassade venue de Perse par une fresque encore reconnaissable dans la grotte I d'Ajantā. L'un et l'autre princes reçurent la visite du pèlerin chinois déjà nommé, Hsũang-Tsang, l'un à Nāsik, l'autre à Kānchī, capitale des Pallava. Il est hors de doute que les sculptures rupestres de l'Ouest et du Sud ont quelque parenté, mais nous ne saurions dire, dans l'état de la question, lesquelles ont prêté aux autres.

Chronologiquement les Rathas (»Sept pagodes« pl. 83 et ss.) de Māmallapuram se placent entre les reliefs de Bādāmi et ceux d'Elurā. Ce que les princes du Deccan avaient entrepris en grand, les Pallava l'entreprennent en petit. De rochers relativement bas et dispersés ils font des temples de grandeur moyenne ornés de peu de reliefs mais vigoureux et des figures d'animaux. Les grottes ont peu d'ampleur et n'offrent de reliefs le plus souvent qu'aux abords de l'entrée (pl. 87 et ss.). Qu'on se rappelle Elurā, ce labyrinthe de temples fouillés dans la montagne, ces sculptures à perte de vue remplissant plusieurs étages de cavernes. Les reliefs de Māmallapuram, contrastant avec cette sauvage grandeur, visent aux effets suaves, à la discrétion, au joli. Les scènes sont sculptées à fleur de pierre, les figures tiennent au fond. Pas de jeux dramatiques d'ombre et de lumière, tels qu'en produisent les reliefs trop creusés, mais d'harmonieux groupements, de plaisantes silhouettes, des ensembles exquis par le détail. Si vif que soit le défilé militaire de Durgā (pl. 88) auprès d'Elurā le mouvement en paraît presque tempéré. Mais quelle grâce dans cette figure agenouillée aux pieds du Vichnou gisant sur le serpent (pl. 87) ou dans le groupe des Gardiens du monde (pl. 90)!

Il convient de donner une place d'honneur dans la sculpture hindoue au relief communément appelé La Descente du Gange ou la Pénitence de Bhagīratha (pl. 91 et ss.) qui est sans doute le plus vaste et le plus riche en figures de tous ceux de l'Inde, le plus saisissant par l'ampleur de la composition, la profusion des figures et des scènes expressives. Comment oublier ce Bhagīratha pénitent ou cette figure assise de Rishi, ces groupes d'animaux et de divinités cascadant de toutes parts. Ici la nature n'a pas seulement fourni les matériaux, elle entre en scène. Jadis, à l'époque du Monsun N-O, de puissantes masses d'eaux de pluie s'engouffraient dans cette fente de rocher aujourd'hui murée et où s'ébattent les Nagas. Texture d'art et de nature, cette Descente du Gange est un rare document de la sensibilité hindoue.

Nous laissons là les monuments de la dynastie Pallava et ne dirons rien de Kānchī leur capitale, actuellement bien délaissée, ni de ses temples honorables et pour la plupart bien conservés.* De la dynastie également puissante des Chola (de 850—1100 environ), sous laquelle l'île de Ceylan fut entièrement conquise vers l'an 1000, mentionnons seulement le grand Vimāna

* A. Rea, Pallava Architecture, Madras 1909. — G. Jouveau-Dubreuil, Pallava Antiquities, Londres 1916.

de Tanjore (pl. 96), qui porte une copieuse inscription relative aux victoires de Rājarāja-le-Grand (985—1035). De vigoureuses sculptures occupent les niches du rez-de-chaussée. A la différence des styles antérieurs, elles sont presque tout à fait détachées du fond, mais n'en restent pas moins sévèrement subordonnées par le caractère aux lignes de l'architecture. Si déréglés que soient ses mouvements, la sculpture du Sud n'a cessé de produire des morceaux rigoureux. Ce buffle Nandi (pl. 97) sous son pavillon de pagode n'est plus seulement une imposante figure d'animal, comme au temps des Pallava; par l'amplitude des mesures et la simplification des formes il dépasse la vision commune.

Nous enjambons ici plusieurs siècles de prospérité artistique, comme l'époque Pāndya, où apparaissent à côté des Vimānas ces puissantes Portes à tour (Gopuram pl. 96), et l'époque de Vijayanagar (1336—1646), dont on commence à peine à soupçonner l'importance et la fertilité,* pour faire une dernière halte à la période finale de l'art hindou, au temps où Madura devint la première cité du Sud, Vijayanagar ayant été conquis par les Arabes en 1565. Les Nājaks de Madura, en particulier l'illustre Tirumala, assistèrent à la dernière floraison artistique de la terre hindoue, dont le grand temple de Madura (pl. 103 et ss.) est le témoin le plus représentatif et le plus connu. L'évolution est dès lors accomplie: tout a dû céder enfin à la fougue du mouvement, surfaces, façades, intérieurs, portants, toitures. Nulle part l'oeil ne trouve de repos. Comment voir ces tours, ces salles, ces couloirs, ces chapelles sans être saisi d'éblouissement et de suffocation? Le relief avec ses figures enchaînées par le dos ne répond plus aux besoins du temps. Partout la statue libre le remplace, postée devant les surfaces et les piliers. Au lieu des grandes scènes en relief, ce sont des paquets, des avalanches de groupes aériens qui jaillissent de partout (pl. 104 et ss.). C'est à Madura qu'on peut enfin parler pour la première fois d'un baroque hindou.**

9.

De tout temps l'Inde a coulé des bronzes (pl. 109 et ss.), ou plus exactement, des statues de métal. Mais, hors du Sud, les ouvrages marquants se sont conservés en assez petit nombre. Leur matière les prédestinait à devenir

* R. Sewell, A Forgotten Empire (Vijayanagar), Londres 1900.

** G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914.

la proie des conquérants islamiques. Dans le Sud, à Ceylan, au Siam, et à Java les circonstances furent meilleures. Les fanatiques iconoclastes n'y purent jamais prendre pied que passagèrement et n'étouffèrent jamais tout à fait la tradition artistique. Là, les fouilles ont mis au jour un grand nombre de pièces en métal, soit sur l'emplacement des temples, soit dans le sol ou dans les ruines.

Les nationalistes du Sud et de Ceylan se disputent pour établir à qui revient la paternité spirituelle de ces ouvrages, et, pour certains, la personnalité de leur auteur. Il est plus que probable que les bronzes bouddhiques de Ceylan datent du temps où l'art bouddhique florissait dans l'île. La tendre effigie du Bodhisattva d'Anurādhapura (pl. 109) trahit cette mollesse de métier et cette grâce linéaire spéciale que présente le relief de Nāgas (pl. 126) trouvé au même endroit. Quant aux bronzes brahmaniques ils paraissent procéder tous du Sud-hindou, ou coulés à Ceylan par des maîtres du Sud. Car l'île est toujours demeurée foncièrement bouddhiste. Le brahmanisme ne réussit guère auprès de ces Sivadrohis (ennemis de Siva). Une hostilité héréditaire divisa des siècles durant Ceylan et les royaumes du Sud et l'histoire retentit des combats entre Cinghalais et Tamiles (le plus important des peuples dravidiens). C'est au début du XIe siècle que l'île tout entière tomba durablement aux mains du fameux roi Chola Rājarāja le Grand, et de là que pourraient également dater les premiers bronzes brahmaniques de Ceylan, si ce n'est même du continent. Le sivaisme sud-hindou atteint alors son apogée. Les quatre grands docteurs, auxquels il dut sa victoire sur le jainisme et le bouddhisme, enseignent vers l'an 1000. Peu après se compose le Devāra, le Véda tamulique comme on le nommait élogieusement, qui contient les hymnes d'Achārya qui se chantent encore dans les temples.* Les rois Chola eux-mêmes, bien qu'étrangers au pays, couvrent le sivaisme de leur protection. A la faveur de ces circonstances, l'art du bronze put produire ses meilleures créations. Siva, Pārvātī et leur cortège, les Achārya lui fournissent d'inépuisables thèmes. On commande des statuettes en métal précieux pour en faire don (Devādana) aux temples innombrables. Quant à dater ces ouvrages, la tâche parait actuellement impossible (pl. 114).

Ces bronzes du Sud complètent heureusement l'image de l'art hindou, car il s'agit là de ronde bosse exclusivement, de vraies statues aériennes puisqu'on

* H. W. Schomerus, Le Çaiva-Siddhānta, Leipzig 1912.

peut les considérer de tous les côtés. Le Siva dansant (pl. 116 et ss.) nous est connu par Elurā (pl. 36), où il figurait dans une scène de fureur démoniaque. C'était le dieu dansant sur la cendre des bûchers et des tombeaux au milieu de gnômes sauvages, l'incarnation des terreurs de la nuit. Rien ne subsiste de cette atmosphère que certains attributs. Du relief s'est dégagée une figure, du drame une attitude, du monde sensuel un symbole. Il ne s'agit plus d'un danseur commun, les forces de la nature elles-mêmes se manifestent dans ses rythmes. Et le Tiruvāsi, cette gloire barbelée de flammes, symbolise autour du dieu le monde qu'il remplit de sa présence. Nous passons à la danse de Krishna (pl. 124) et de nouveau le rythme a changé, c'est celui de la gaîté paysanne. En se jouant, le dieu délivre bergers et bergères qui l'implorent du pire des fléaux, le serpent.

On ne se doutait guère que la sculpture hindoue offrait jusqu'à des semblants de portraits. Cette idée s'ajustait mal à l'image fantastique qu'on se fait de l'art hindou. Pourtant ces portraits s'y trouvent, la littérature y fait même souvent allusion. Les premiers spécimens du genre sont probablement les figures de donateurs qu'on voit sur les sculptures bouddhiques (pl. 25 et ss.). Le portrait est toujours de caractère religieux. Les effigies de saints sivaites des pl. 112 et ss. n'ont évidemment qu'une valeur de portraits idéaux, mais l'art hindou n'a pas produit de plus belles figures. Que de tendresse humaine et de dévotion (Bhakti) respirent dans ces statuettes! Le portrait du Sundara Mūrti Svāmi (pl. 113) d'une attitude si amène, et cette extase dans laquelle on croirait l'entendre chanter un saint cantique, laissent une impression ineffaçable.

A côté de ces portraits idéaux s'en trouvent de réels pris incontestablement sur nature. Ils ne remontent pas au delà du XVIe siècle. Celui du roi Tirumal (1623—59) et de ses femmes, d'une vie si intense (voir l'image en pierre pl. 107), le portrait supposé de Venkatapati (vers l'an 1000, pl. 115) ne peuvent procéder que d'une évolution avancée et datent au surplus la fin du grand art religieux.*

10.

L'art hindou englobe, comme on sait, les pays coloniaux, c'est à dire ralliés à la culture hindoue, tels que Ceylan, le Cachemire, le Nepāl, la Birmanie

* Ananda K. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum, Ceylon 1914. — O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, Londres 1915.

(Pegu), le Champa, le Cambodge, Siam et Java, pour ne citer que les noyaux politiques les plus importants. Les monuments où se lit une parenté avec l'un ou l'autre des styles hindous y abondent. Et qu'on se garde de croire que le bouddhisme seul fût l'agent de cette expansion. Au contraire, presque partout c'est Brahma qui fit les premiers adeptes, ainsi dans le Cachemire, le Birman, le Cambodge et Java. C'est beaucoup plus tard, alors qu'il déclinait dans la métropole, que le bouddhisme et ses missions étrangères connurent leurs plus grands succès. De nos jours il règne encore, si ce n'est exclusivement, du moins en maître, au Thibet, au Nepāl, à Ceylan, au Birman et à Siam.

Cet art colonial nous aidera à comprendre l'art de la métropole, notamment son architecture. Ici tout pousse — poèmes et temples — avec une force végétative et comme au hasard. Aux colonies ils procèdent d'un plan bien conçu et d'une harmonieuse unité. Malheureusement nous en savons encore moins sur cet article que sur l'Inde. A peine possédons-nous les bribes d'un tableau d'ensemble, et encore ne faut-il pas s'eloigner des grandes voies commerciales. Ceylan, le Cambodge et Java faisant exception et nous offrant quelques études acceptables et des dates éprouvées, nous nous bornerons à ces trois cycles d'art.

L'histoire de Ceylan même nous est mieux connue que celle du continent,* grâce à deux chroniques écrites par les moines de Mahāvihāra à Anuradhapura et d'ailleurs fort mêlées de légende: le Dīpavamsa et le Mahāvamsa, qui nous mènent jusqu'en l'an 479 après J.-C. — Le Mahāvamsa fut même tenu à jour jusqu'à l'occupation de l'île par les Anglais en 1816.

Leurs dires sont contrôlables depuis l'époque d'Asoka, où le bouddhisme s'implanta dans l'île devenue, semble-t-il, tributaire d'Asoka. Toutefois ces chroniques ne sont pas d'une grande utilité pour l'histoire de l'art. Nous y lisons seulement que certains monuments fameux et identifiables ont été élevés, puis détruits, relevés, détruits à nouveau, restaurés. Car pour le cruauté, pour les dévastations et les guerres chroniques, ce peuple de Ceylan aujourd'hui si avenant et paisible, et qui s'honore d'avoir le mieux gardé dans leur pu-

* Cf. Geiger, Dīpavamsa et Mahāvamsa et la tradition historique de Ceylan. Leipzig 1905.



Fig. 4. Angkor, Entrée.

reté les paroles de Bouddha, peut se comparer à n'importe lequel des peuples européens ou asiatiques.

Anuradhapura cessa d'être capitale en 846. De là datent sans doute la plupart de ces monuments que la forêt vierge a enfouis sous une fabuleuse végétation, mais non pas tous, car la vieille et vénérable capitale ne fut jamais complétement abandonnée, on la restaura même à plusieurs reprises, notamment au XIIe siècle. Les monuments des alentours ne remonteraient pas au delà du IXe siècle. L'île paraît avoir connu son apogée sous Pārakrama Bahu le Grand (1164–97), qui entreprit contre le royaume sud-hindou des Pandyas une puissante incursion. Nos chroniques relatent expressément le grand nombre de constructions que ce roi fit édifier à Polonnāruwa. et la restauration dont Anurādhapura fut l'objet. – Parmi les meilleurs monuments conservés, il faut citer les constructions et reliefs rupestres de Gal-Vihāre près de Pollonāruwa. Exécutés sous les auspices de Pārakrama ils portent une longue inscription datée de 1165 à l'éloge du roi et des bienfaits dont il couvrit l'église bouddhiste. On y voit encore une forte figure de Bouddha mourant avec un personnage, un disciple apparemment (Ananda) debout près de lui, et un Bouddha assis dans une niche de roc (pl. 130). Cette figure du XIIe siècle est l'une des dernières représentations du Bouddha qui respirent encore quelque force et quelque majesté.

Le groupe de Gal-Vihāre est l'une des rares étapes dans l'art de Ceylan, où l'on puisse accrocher des dates. Il est clair que le Bouddha d'Anuradhapura (pl. 128) et sa spiritualité suave remontent bien au-delà de cette figure

énergique, individualisée, et presque fanatique du Bouddha de Gal Vihare. On trouverait sans doute d'autres appuis chronologiques dans la comparaison avec l'art du continent, car les destinées de Ceylan ont trop d'attaches avec celles de la péninsule pour que son évolution artistique ait suivi un cours très différent. Cela admis, les sculptures d'Anuradhapura se placeraient fin de la période Gupta (Bouddha de Sārnāth, pl. 25 — grotte 19 d'Ajantā, pl. 29 et ss.) donc aux V ou VI[e] siècles. Dans les uns et les autres nous observons la même fluidité caressante des contours, la même mollesse de métier. Et le couple d'amants cinghalais (pl. 129), d'une humanité si naïvement touchante, n'a son pareil qu'en certaines fresques d'Ajantā, de même époque. Dans les reliefs bouddhiques de Bōrōbudur à Java nous retrouverons une parenté d'esprit très étroite.

Les fameuses «Pierres de lune» (pl. 125), ces plaques de pierre taillées de reliefs qu'on trouve au pied des rampes d'escalier, pourraient provenir en partie des premiers monuments de Ceylan. Par contre les deux sculptures rupestres appartiendraient à la basse époque. Le relief appelé «Kapila» (pl. 131), qui décèle nettement un personnage terrestre dans l'attitude classée de «l'élégant abandon (Mahāraya-Līlā)» est à tous égards unique dans la plastique hindoue. Le motif, le mystère du visage, le port, tout y est singulier. Le relief dit «en foncé» (pl. 132) est censé représenter le roi Parākrama Bāhu, par quoi il faut entendre que l'ouvrage date de son règne (XII[e] s.). A partir du XIII[e] siècle, le déclin de Ceylan s'accentue, et la sculpture n'offre vraisemblablement plus d'ouvrages marquants.*

On ne saurait dire qui furent les premiers colonisateurs hindous du Cambodge; des gens du vieux Kalinga (Orissa) peut-être; mais il en vint ensuite de toutes les parties de l'Inde et de Java. Des Brahmanes d'abord, des Bouddhistes ensuite, mais ceux-ci ne semblent pas y avoir pris une influence sensible. Les échantillons de tous les styles se rencontrent ici, sans qu'on puisse encore décider lequel a exercé le plus de prestige. C'est que l'art cambodgien les recrée à sa manière, en leur imprimant une grandeur et un

* Vincent A. Smith, The sculpture of Ceylon, The Journal of Indian Art, Oct. 1913. — Henri W. Cove, The ruined Cities of Ceylon, Londres 1907. — Ananda R. Coomaraswamy, Mediaeval Sinhalese Art (sans lieu ni date). — L. E. Blasé, A History of Ceylon, Londres, Madras et Colombo, 1913.

caractère architectural qu'on trouve rarement sur le continent. La sculpture, par contre, ne peut se mesurer avec les chefs-d'œuvre de la métropole. D'une part elle est souvent ravalée au rang de simple ornement, et de l'autre des ambitions réalistes viennent souvent gêner la spontaniété du sculpteur. Telles figures de Tēvada, par exemple, le thème favori d'Angkor, nous font l'effet d'académies d'ateliers. Les personnages des frises de batailles ou des scènes infernales vous ont plutôt l'air de danseurs fous que de héros ou de démons. La gravité et l'élévation religieuse ne sont pas le fort de l'artiste cambodgien, mais bien la mimique enjouée et la verve décorative. Les jongleurs et danseuses (pl. 139 et ss.) exécutant leurs sauts et leurs pas capricieux dans un cadre qu'on dirait orné de lourdes broderies, n'ont pas leur égal dans la plastique hindoue. De partout l'ornement jaillit en variations inépuisables juisqu'à empiéter sur la figure. Les grands cycles de reliefs aux surfaces onduleuses, à la façon dont ils se déroulent au haut des murs, font l'effet de Gobelins ou de tapis (pl. 142). Aprés la décoration, les ouvrages les mieux réussis sont les scènes de la vie immédiate. De quel éclat festif brille ce Paradis, qui n'est rien d'autre que l'instantané d'une société de cour jouant dans des pavillons de bois royalement pavoisés! (pl. 143.) La Terrasse du Roi lépreux à Angkor Thom nous offre une scène pareille (pl. 135) dont les moindres détails sont empruntés à la vie réelle. On pense à des études d'après nature, à des portraits. Cette scène de légende, la Mort du Prince des Singes (pl. 145), tire son majeur effet du réalisme de la douleur empreinte sur les faces de l'assistance, et qui les courbe avec des gestes précautionneux sur le prince défunt, étendu là, les yeux éteints.

La plus ancienne inscription connue du Cambodge porte la date de 604. Entre 631 et 33 le pèlerin chinois Hsüang-Tsang, que nous avons déjà souvent croisé dans nos voyages, séjourna au Cambodge et célébre la beauté de ce royaume. Mais les premiers monuments connus ne doivent pas remonter plus haut que le IXe siècle. Ainsi le temple de Bayon (pl. 133 et ss.) dont les tours, pointant leurs quatre têtes vers les quatre points du ciel, allient si heureusement l'idée religieuse à l'invention ornementale. Commencé sous le roi Indravarman, il aurait été achevé par son fils Yasowarman, donc au Xe siècle environ, en même temps que la ville d'Angkor-Thom, cité puissante de 12 km. de tour, dont le temple de Bayon forme le centre. Angkor-Vat par contre est un temple isolé, probablement la dernière grande con-

struction du Cambodge. Il est admis que le Pandit Divākara, maître d'œuvre, l'acheva sous le règne du roi Sūryavarman dans la 1ère moitié du XIIe siècle.

Malgré la parenté d'esprit, l'écart est immense entre les deux Angkor, tant pour la sculpture que pour l'aménagement général. Les deux siècles et demi qui les séparent ont permis à l'art khmer de pousser ses éléments décoratifs jusqu'à ce feu d'artifice dont nous restons éblouis. Comment ces merveilles tombèrent-elles en ruines, nous ne saurions le dire. Peut-être faut-il en accuser les Siamois (Thai), à qui ce pays affaibli par d'incessantes guerres contre les Champas offrit au XIIIe siècle une proie facile. Les ruines d'Angkor appartinrent au royaume du Siam actuel jusqu'à l'année 1907, où elles furent cédées à la France et annexées au Cambodge français.*

L'histoire de Java est à peine mieux fixée que la précédente. Peu d'inscriptions positives sur les monuments, mille renseignements par contre dans les relations des voyageurs étrangers et dans les chroniques des peuples qui eurent commerce avec les Javanais. Certaines ruines et inscriptions feraient penser que la culture hindoue fut importée par des Brahmanes vichnouistes. La tradition indigène rapporte qu'en l'an 78 après J.-C., Aji Saka, roi d'Hastinapura sur le Gange, débarqua dans l'île. Et le calendrier javanais part de là. Les Bouddhistes semblent n'avoir abordé que beaucoup plus tard. Fa-Hien de nouveau, qui parcourut l'île en 412 en 413, parle de la prospérité de brahmanisme et déplore la situation médiocre faite au bouddhisme. Celui-ci ne s'y étant développé qu'assez tard, il est naturel qu'on l'y retrouve dans sa forme tardive, c'est à dire mêlé de divinités et de dogmes sivaites. Toutefois le sivaisme pur et le vichnouisme ne cessèrent de jouir, à ses côtés, d'une grande faveur jusqu'au déclin de la culture hindouiste à Java au XVIe siècle.

De ces temples, nombreux et pour la plupart bien conservés, les plus anciens se trouvent au centre de l'île. Des inscriptions les font remonter au VIIIe siècle et attribuent les plus fameux au royaume de Mataram, dont nous ne savons guère plus que le nom. Les apports du Sud-hindou et du Deccan sont

* J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor. Paris 1912. — Du même, Angkor, Ostasiatische Zeitschrift, II. — L. Fournereau, Les ruines d'Angkor. Paris 1890. — Du même, Les ruines Khmères. Paris 1890. — M. G. Coedès, Bas-reliefs d'Angkor-Vat, Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine 1911. 2e livraison.

assez évidents. Mais notre science est bien courte sur les rapports que Java entretint avec la métropole et le reste des colonies hindoues.

Le Stūpa de Bōrōbudur (pl. 147 et ss.) et le groupe de temples de Prambānan (pl. 157 et ss.) passent à bon droit pour les chefs-d'œuvre de l'art javanais. Le premier, avec sa silhouette imposante et ses délicates frises à reliefs déroulées à l'infini, est l'une des merveilles de l'art mondial, le second, d'architecture plus quelconque, montre pour la première fois une synthèse du brahmanisme et du bouddhisme, et nous offre la meilleure illustration de l'épopée nationale de l'Inde, le Rāmāyana.

Le Stūpa de Bōrōbudur date apparemment du IXe siècle, à juger au caractère de certaine inscription. La sculpture marque des traits de famille d'une part avec celle de Ceylan (pl. 126), de l'autre avec Amarāvatī (pl. 15 et ss.) qui fut peut-être le centre d'où le style rayonna sur Ceylan et Java. Car c'est là que nous trouvons pour la première fois sur le continent cette grâce enlaçante des mouvements, cette mollesse du modelé et cet équilibre harmonieux de la composition, qui ressuscitent dans la plastique de Bōrōbudur. Pour l'architecture également c'est avec le Stūpa de Bōrōbudur que la luxuriance ornementale d'Amarāvatī présente le plus d'affinités. Mais alors qu'Amarāvatī succombe presque sous le faix de la décoration, Java sait allier l'architecture et le décor en une riche harmonie. La sculpture par contre, si charmante qu'elle soit, accuse à la comparaison une certaine faiblesse et une pente vers la virtuosité, comme à Angkor. Sous couleur de largeur épique soutenue, on distrait le regard de l'essentiel. La sculpture de Barhut, de Sānchī, d'Amarāvatī même produit un effet bien plus serré et animé. C'est dans les figures aériennes, souvent très haut placées, de Bouddha et de Bodhisattva (p. e. pl. 147 et ss.) que se trahit le plus visiblement quelque platitude et quelque vacuité. Mais sur un nombre de 2141 tableaux en relief, occupant une longueur de plus de cinq kilomètres, et sur plus de cinq cents figures de Bouddha et de Bodhisattva on ne s'étonne pas de trouver quelque répétitions de types et de composition, et l'œuvre ne nous en parait point diminuée.

Fait nouveau dans l'art hindou, la nature commence à se mêler à l'homme; c'est le début de l'impressionnisme paysager, tel qu'il apparaît en Chine à la même époque, et beaucoup plus tard en Europe. Et c'est encore un fruit de l'esprit bouddhique, non moins que cette paix touchante qui baigne ce monde de sculptures et nous transporte au pays enchanté de la béatitude.

Les temples de Prāmbānam (pl. 158 et ss.) sont d'ordre brahmanique et plus particulièrement de rite sivaite. Une inscription permet de les dater du Xe ou du XIe siècle. Ils seraient donc de 100 ou 150 ans plus jeunes que le Stūpa de Bōrōbudur, ce qui explique qu'on y retrouve les leçons de Bōrōbudur. Le sculpteur brahmanique répugne à faire intervenir le monde extérieur et la nature vivante. Indifférent aux spectacles, il s'enfonce dans le pathétique des événements et des actions de ses dieux. A l'encontre de Bōrōbudur, les scènes de Prāmbānam débordent d'une vie impétueuse. Mais tout à côté apparaissent les plus aimables instantanés de nature et de délicates scènes de genre. C'est l'influence du bouddhisme. La vivacité des figures implique beaucoup de caractère dans le détail, et la composition se déroulant sans un arrêt renforce beaucoup l'effet dramatique.

Les figures isolées d'ordre brahmanique ou bouddhique (pl. 161 et ss.) et les fragments recueillis dans les musées et les collections proviennent des temples javanais les plus divers.* Leur classement n'a pas toujours été des plus heureux. Certains appartiennent visiblement au cycle de l'Est qui débute, semble-t-il, au moment où Mataram tombait en décadence. Le royaume de Majapahit detint alors le pouvoir jusqu'au jour, fatal pour la culture hindoue de tout ordre, où l'Islam iconoclaste vint étouffer le genie indigène.

* A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique. BEFEO IX, Hanoï 1909. — J. Groneman, Tjandi Parambanan of midden Java na de Outgraving, Leiden 1883. — J. F. Scheltema, Monumental Java, Londres 1912. — Karl With, Java. La Haye 1920.

Remarques sur les illustrations.

Les premiers monuments conservés (IIIe—IIe siècle avant J.-C.).

Planches 1 à 14.

Pl. 1 et 2. Le chapiteau en forme de cloche se rattache nettement à la Perse des Achéménides (550—330 avant J.-C.). — Les motifs du tailloir, le lion, l'éléphant, le taureau et le cheval, ont sans doute un sens symbolique, soit brahmanique, soit bouddhique (pl. 2). La colonne supportait originellement une roue, emblème de la doctrine bouddhiste. On y déchiffre l'un des fameux édits du roi Asoka, qui la situe vers la fin de son règne, soit entre 242 et 232 environ.

Pl. 3 à 7 et 11 à 14. Ces diverses sculptures proviennent des clôtures en pierre et des portes, construites la plupart du temps sur des reliques de Bouddha, qui entouraient des monuments à coupole (Stūpa). Manifestement ce sont des constructions en bois reportées dans la pierre. Le style des reliefs, par contre, évoque plutôt la technique de l'orfèvre et du tourneur, c'est à dire des métiers les plus pratiqués dans la population primitive tombée en sujétion. Cette découverte est des plus importantes pour la compréhension de l'évolution des arts en Inde. Les fables d'animaux (pl. 3, 4, 8, 9, 10) proviennent de l'occident.*

Pl. 3 à 6. Les figures de l'enceinte de Barhut portent des inscriptions qui permettent assez souvent d'identifier les personnages et les scènes, et par comparaison ceux de l'enceinte de Sānchī. Il s'agit le plus souvent d'illustrations relatives aux Jātakas, récits des existences antérieures de Bouddha, ou bien à sa légende terrestre. Une inscription citant la dynastie des Sunga, qui

* Cf. Cunningham, The Stūpa of Bhārhut, Londres 1879. — A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris-Londres 1917. — Marshall, A Guide to Sanchi, Calcutta 1918.

succéda à celle des Maurya vers le début du IIe siècle avant J.-C., elle offre ainsi un point d'attache à la chronologie.

La pl. 3 de gauche est le premier spécimen connu d'un motif très fréquent dans l'art hindou: la femme debout sous un arbre, une main levée vers les branches, une jambe touchant ou enlaçant le tronc, l'autre main tenant un rameau fleuri et abaissée dans un geste pudique. Emblème de la fécondité. On a pris longtemps cette figure soit pour celle de Māyā, mère de Bouddha, attendant la naissance de son enfant sous l'arbre Sāla, soit pour une danseuse. En réalité elle représente des Yakshīs (Yakshinī), divinités inférieures, parentes des nymphes et des fées, dont la forme mâle (Yakshas) correspond à nos gnômes (voir aussi pl. 19).

Pl. 4, en bas. Le Bouddha Kāsyapa est le Bouddha de cette période (Kalpa) qui précède son incarnation en Çākya-mouni. On voit ici l'arbre Nyagrodha (Ficus indica) qui lui est consacré. L'arbre consacré à Çākya-mouni est le Pippala (Ficus religiosa). Pas plus à Sānchi qu'à Barhut nous ne trouvons de représentations de Bouddha lui-même, il ne paraît que sous ces emblèmes: l'Arbre (pl. 8), les Empreintes du pied, le Trône, le Stūpa (pl. 7 et 13), la Roue (pl. 13).

Pl. 6. – La figure de gauche présente un stūpa richement décoré; derrière, une colonne commémorative. Toute la scène est traitée en surface.

Pl. 6, à gauche. – Comme dans notre moyen-âge la même figure revient ici plusieurs fois dans le même cadre. Nous voyons d'abord le roi dans une procession, entouré de femmes, puis seul, descendant de son éléphant, puis adorant le trône de Bouddha (Bodhimanda) et les Empreintes (Srīpada).

Pl. 8 et 9. – Si l'on en croit Ganguly,* l'une des cavernes d'Udayagiri (Ananta Gumpha) renfermerait une figure du Bouddha du IIe siècle avant J.-C. Si le fait se confirmait, ce serait contre la thèse qui veut que la figure primitive de Bouddha soit entrée dans la sculpture par Gandhara et son art d'inspiration antique brochant sur certaines conceptions antiques. La date de ces cavernes ressort de comparaisons d'écriture, mais avant tout des comparaisons de style avec la sculpture de Barhut (pl. 3 à 6).

Pl. 10. – Cette paroi d'entrée cache la plus belle église (Chaitya) bouddhiste de l'Inde, taillée également dans le roc. Les sculptures proviennent des périodes les plus diverses. Les deux couples enlacés datent seuls de la

* Orissa and her remains, Londres 1912, p. 70 et ss.

haute époque. Par leur style assez lourd, ils se rattachent aux sculptures d'Udayagiri (pl. 8 et 9) et de Barhut (pl. 3 à 6). Les figures de Bouddha appartiendraient à la basse époque des Gupta, environ celle de la Grotte 19 d'Ajantā (pl. 29 à 31). Deux mondes s'opposent ici, la force physique exubérante et la spiritualité détachée de la terre.

Pl. 11 à 14. – L'enceinte et les portes de Sānchī ne portent pas moins de 375 inscriptions dues aux donateurs de toutes les classes de la population. La mention de certain roi Sātakani permet de dater l'ouvrage du Ier siècle avant J.-C.

Pl. 13. – Le linteau supérieur montre des éléphants vénérant l'arbre de Bodhi, celui du milieu l'armée de Māra attaquant le futur Bouddha, le linteau inférieur la procession de la Dent de Bouddha à Anurādhapura de Ceylan (voir p. 33). Le saint lui-même, tout au moins sous sa forme de Bodhisattva, apparaît sur les portes de Sānchī.

Pl. 14. – Ce rare spécimen de la sculpture antique en ronde bosse présente un charme de lignes incomparable.

La sculpture des Kushān (Ier—IIIe siècle après J.-C.).

Planches 15 à 20.

Pl. 15–18. La première nous montre l'aspect d'ensemble du Stūpa d'Amarāvatī et son extraordinaire faste ornemental. Ici encore les reliefs évoquent plutôt des ouvrages d'orfévrerie qu'une technique de la pierre. Ils sont d'ailleurs de petit format Nos reproductions sont loin de donner une image approchante de la finesse et de la variété des compositions. Les dates sont confirmées par les inscriptions et d'autres témoignages. On a beaucoup brodé sur les influences antiques qui auraient touché Amarāvatī, soit par l'entremise de Gandhāra, soit directement par la voie des mers. Qu'on examine seulement les pl. 15, 16 et 17. Tout au plus le Bouddha de la Tentation de Māra porte-t-il quelque trace d'une influence de Gandhāra. Le reste est aussi distant que possible de la sensibilité antique. Les sculptures d'Amarāvatī se trouvent pour la plupart au Musée de Madras, et en moins grand nombre au British Museum.*

* Cf. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvatī and Jaggayyapeta, Londres 1887.

Pl. 15. — Ce relief si nourri et pourtant si lisible, dont le thème revient souvent à Amarāvatī, est un hymne au bouddhisme adoré sous tous ses emblèmes, le trône, la roue, le stūpā. Au centre, en haut, apparaît Bouddha lui-même dans la scène de la tentation des filles de Māra (voir pl. 18). Dans les airs des anges (Vidyādharas) en adoration et des Nāgas (divinités-serpents). On notera la prédilection pour les sujets à mouvement, caractéristique d'Amarāvatī.

Pl. 16. — Le stūpa est richement orné de cobras à cinq têtes. Par dessus s'étage un édifice d'ombrelles, symbole hindou de la grandeur. Retenons surtout la figure si tendrement agenouillée et son geste d'adoration. A droite et à gauche, sous un baldaquin de serpents, ces Nāgas que l'Inde a vénérés de tout temps.

Pl. 17. — Ces deux scènes illustrent deux évènements fameux de la vie de Bouddha et se retrouvent presque littéralement à Amarāvatī, à Gandhāra également (voir fig. 2). Les figures qui entourent le siège de Bouddha appartiennent à l'armée des démons de Māra. Dans le Māra-Samyutta de Samyutta-Nikāya (Ch. III, 4 et 5) on lit:

«Et Tanhā (la Soif), Arati (le Mécontentement) et Ragā (l'Envie), filles de Māra, se rendirent auprès du Saint; et étant arrivées elles parlèrent ainsi: «Nous voudrions bien adorer tes pieds, ô ascète!» Mais le Saint ne leur prêta point attention, car ayant rompu toute attache avec cette vie il était affranchi du désir».

La scène du départ de la patrie se trouve dans la Nidānakathā: «Quand le Bodhisattva fut descendu de son palais il s'approcha de son cheval et dit: Cher Kanthaka, porte-moi à une nuit de chemin d'ici; quand je serai devenu le Bouddha, par ton aide, je délivrerai le monde des dieux et des hommes. Puis il s'élança sur le dos de Kanthaka ..... Mais si le cheval eût henni ou fait quelque bruit avec ses sabots, le son s'en fût répandu dans toute la ville, c'est pourquoi les dieux pourvurent à étouffer le bruit de son hennissement en plaçant leurs mains là où il posait ses sabots.»

Dans le relief inférieur on voit les dieux supportant les pieds du cheval.

Pl. 18. — Le sens de ce relief est incertain. Et le style ne s'accorde guère à l'ensemble. Il s'agit peut-être d'un fragment de construction antérieure. Mais on retrouve dans ce groupe exquis cette allure presque hâtive de la composition et cette tendresse sensuelle du mouvement.

Pl. 19 et 20. – Comparer la grâce amoureuse et la pudeur délicate de la figure de gauche (pl. 19) avec la lourdeur et la pose appuyée des Chandā Yakshinī de Barhut, de sujet identique (pl. 4). Vogel cite à ce propos une croyance fréquemment exploitée dans la littérature hindoue, à savoir qu'un arbre d'Asoka se mettrait à fleurir s'il est touché par le pied gauche d'une belle femme. Il rappelle le poème de Kālidāsa «Mālavikā et Agnimitra.»* Les vers suivants se rapporteraient à notre sujet. Mālavikā dit:

«Las, que cet arbre qui voudrait être touché,
et qui n'a pas encore sa parure de fleurs,
est bien l'image de mon désir!»

Et le roi:

«De cette pointe de pied, dont la couleur
est celle du drageon, et qui brille
de cinq ongles polis, la belle
mérite d'en toucher deux: l'arbre sans fleurs
pour contenter son envie de fleurir,
et un amant qui s'est laissé faillir
et dont la tête penche sous les regrets.»

Et plus loin:

«Elle a pris à l'arbre un rameau pour orner ses oreilles
puis, en retour, l'a touché de son pied.»
«Arbre Asoka, si ce pied d'une belle,
plus tendre à voir que les jeunes lotus,
avec son bracelet au cliquetis bavard,
si ce pied qui te touche ne te fait point fleurir,
en vain prétendras-tu jamais
partager le désir des hommes qui aiment.»

Malgré les lourdeurs de la traduction, et bien que Kālidāsa ait vécu plus tard que notre sculpteur, rien ne peut mieux rendre que ces vers l'atmosphère mélodieuse de ce relief. Les deux scènes du pilier de droite sembleront moins provocantes si l'on veut bien se rappeler que les femmes hindoues portaient naguère le torse nu, comme on les voit encore ici et là, à l'écart des grandes voies du trafic. Ces deux scènes de genre inattendues (notamment celle du balcon avec la femme qui se regarde au miroir) témoignent de la diversité des thèmes artistiques de cette époque. La pl. 20 présente quelques fragments de piliers semblables à Mathurā.

* Catalogue of the Archaeological Museum at Mathurā 1919, p. 44 et ss., 153.

La sculpture de la dynastie des Gupta, etc. (V^{e}—VIIe siècle).

Planches 21 à 28.

Pl. 21. – Le Bouddha de Sārnāth en grès brillant, aux mains si étrangement spiritualisées, offre peut-être la plus forte image du dieu conçue par l'art hindou. Son geste rappelle que Bouddha mit en mouvement la roue de la loi, c'est à dire commença de prêcher, comme il l'a fait à Bénarès.

Pl. 22 et 23. – Sans doute la plus ancienne des grandes sculptures de pur esprit hindouiste qui nous soit parvenue. (Une inscription porte une date qui la place dans notre IVe siècle.) Connue sous le nom de l'Epervier d'Eran, elle représente un des avatāras de Vichnou, l'une des formes sous lesquelles le dieu est descendu sur la terre. La petite figure posée sur son épaule est Prithivī (Bhumi), la Terre, un bibelot auprès de la taille du dieu. Le lotus qui la supporte pousse hors de l'Océan, où le dieu l'a cueillie. Vichnou pose le pied gauche sur la queue annelée du roi des Nāga, qui joint les mains dans un geste d'effroi. Vichnou, en effet, est censé l'avoir tué quand, sous son avatar d'épervier, il délivra la terre du pouvoir du démon Hiranyaksha: expression mythologique de mémorables inondations. Malgré toute sa vigueur, l'artiste n'a pas réussi à donner à son dieu cette formidable grandeur qui nous empoigne dans le Bhāgavata Purana III, 13.* Le même sujet se trouve à la pl. 86. Les figures alignées contre la paroi rappellent la Perse.

Pl. 24 et 25. – Le temple de Vichnou à Dēogarh (Lalitpur) est assez bien conservé. Trois des côtés, dont deux reproduits ici, sont ornés de reliefs célébrant le dieu.

Pl. 24. – Pour l'intelligence de ces relief nous citerons un passage du Bhāgavata Purāna VIII, 2:

Un jour le chef d'une tribu d'éléphants s'eu allait avec sa petite femme par les vallées de la moutagne. Eprouvé par la chaleur il courent se plonger avec ses petits dans un beau lac qui se trouvait là et se onit à boire allègrement l'eau claire avec sa trompe. Pareille au nectar, parfumée du pollen des nymphéas et des lotus d'or, tandisque l'éléphant se réconfortait dans cette eau, un puissant crocodile envoyé par le destin le mordit furieusement

* Voir la traduction française de Burnouf.

au pied. Dans cn péril imprévec le robuste éléphant se défendit de toutes ses forces. Mais sou courage finit par faiblir. Déjà son ennemi l'entratnait sous les eaux. Se voyant tout prèr de sa perte et sans plos d'espoir de salut, le roi des éléphants s'écria: »Que Bhagavat (Vichnou) me porte sacours!« Le dieu vit son besoin, ouït sa prière, et accourut monté sur le Garuda, le Chakra à la main. L'infortuné voyant Hari (Vichnou) venir sur son Garuda, le Chakra et le lotus à la main, s'écria: »O Narāyana, maître du monde, o Bhagavat, honneur à toi!« Pleur de compassion, Hari se posa aussi tôt sur la terre et retira du lac la malheurende créature avec le crocodile. Puis avec son Chakra il fendit la gueule du crocodile et rendit ainsi la liberté à l'éléphant à la vue des dieux.

Sur notre image l'assaillant n'est pas un crocodile mais un serpent. Vichnou accourt monté sur le Garuda tandisque l'éléphant enlacé par le serpent s'enfonce dans un étang fleuri de lotus. Un Nāga et une Nāginī rendent hommage au dieu. — Ni les dieux ni les hommes ne font de différence dans leur pitié entre leurs semblables et les animaux. Un seul cri de détresse vers Vichnou, et le plus fort des animaux attaqué par le plus dangereux, le serpent, est secouru. Telle est la noble signification de notre scène.

Pl. 25. — »Vichnou reposant sur Ananta: c'est l'un des thèmes favoris des l'art vichnouiste. Les deux épouses du dieu, Sridēvi (Lakshmī), déesse du Bonheur et de la Beauté, et Bhūmidēvi, la terre (cf. pl. 21 et 22) sont assises à ses pieds. Sridēvi lui masse les pieds, office amoureux fort prisé aux Indes. Une hampe de lotus jaillit du dieu, sur la fleur Brahma est assis. Dans les airs on reconnaît Siva et Pārvatī sur le buffle (Nandi) et Indra sur son éléphant (Airāvata). La signification des six figures inférieures est moins claire. Le sens philosophique de cette scène se formulerait ainsi, selon le Vedānta: Vichnou est l'Être suprême, Brahma lui-même, le créateur de l'Univers, sort de lui. Toutefois Vichnou n'agit point. Il repose oisif sur le serpent, emblème de l'éternité.*

Pl. 26 à 28. — Les figures de Bouddha et de Bodhisattva reproduites ici proviennent de la région de Bihar, l'ancienne Magadha, berceau véritable du bouddhisme. Types du bouddhisme évolué, dans lequel le Bouddha historique est passé dieu, et se retrouve sous quantité d'autres figures de

* Cf. Farquhar, The Crown of Hinduism, Londres 1913, p. 404 et ss.

Bouddhas et de Bodhisattvas. Cette concentration spirituelle, cette tension intérieure, ce visage en forme d'œuf, ce tronc ramassé «comme celui du lion»,* sans accents anatomiques, consciemment désincarné, expriment le pur idéal bouddhique de l'Inde.

Pl. 26. – Le collier et la couronne ne sont pas des attributs ordinaires. Peut-être s'agit-il ici de Bodhisattva, ou plutôt de Maitreya, le future Bouddha, et du geste que fit le saint quand, après les tentations de Mārā, il prit la terre à témoin de sa résolution inébranlable. Sur la paroi de fond, les quatre grands épisodes de la vie de Bouddha: la naissance, la révélation, le premier sermon, et le Nirvāna.

Pl. 27. – Cet admirable torse a plus de vie et de mouvement qu'aucun autre, le corps plus de prestance. Coomaraswamy** y voit avec raison le type Kshatriya (guerrier) opposé au type Yoga. Il s'agit peut-être d'un Manjusri Bodhisattva.

Pl. 28. – Figure typique du bouddhisme postérieur, teinté de sivaisme (ces têtes et ces bras multiples). Il n'est pas du tout certain que le dieu ici représenté soit Ushnīshavijayā, comme l'indique Coomaraswamy*** d'après une description de Foucher.† Le troisième œil manquerait, et la couronne un groupe de Bouddhas au lieu d'un seul. De toutes façons cette idole découverte à Sārnāth appartient au Panthéon de la secte Yogāchārya.

Les temples grottiques de l'Inde occidentale.

Planches 29–52.

Pl. 29–32. Les grottes d'Ajantā qui s'ouvrent au nombre de 29, complétement séparées les unes des autres, le long d'une paroi de rocher, sont un musée complet de la plastique et de la peinture hindoues pour une durée de huit ou neuf siècles. Rien de plus saisissant qu'une promenade sur la terrasse et dans le dédale de ces chapelles (Chaityas) et cloîtres (Vihāras), où rien ne se trouve construit, où le dernier détail a été pris au vif de la roche. Des centaines de reproductions ne suffiraient pas à donner une

* Cf. Tagore, Indian Iconographie, Modern Review, Calcutta, mars 1914.

** The Arts and Crafts of India and Ceylon. Londres 1913, p. 73.

*** Selected Examples of Indian Art, Londres 1918, p. 11.

† Etude sur l'iconographie bouddhique, Paris 1905, p. 86 et ss.

image de la richesse de ces décors. Les figures les plus représentatives, comme ces puissants Bouddhas entourés de porteurs d'éventails (Chauri) dans les dépendances des Vihāras, n'existent même pas à l'état de photographies présentables. Jusqu'aux deux figures assez adipeuses (Dvārapālas ou Kuvera) qui flanquent l'arche, le rocher est presque exclusivement couvert de Bouddhas, assis ou debout, dans les différentes attitudes (Mudrās). La pl. 31 qui nous montre un roi Nāga avec son épouse et sa suite forme un contraste complet avec le sublime de ces figures. On remarquera le laisser-aller de leur posture (Mahārāja-Līlā) qui se retrouve fort souvent dans les reliefs de Bōrōbudur (pl. 139). Les chapelles (Chaitya pl. 32) qui offrent une singulière analogie avec la basilique chrétienne, sans qu'on puisse concevoir aucune influence des unes aux autres, sont de nouveau toutes couvertes de Bouddhas remarquables, dont nous ne pouvons, à regret, donner aucune vue de détail.

Pl. 33 et 34. Bādāmi était la capitale du royaume prospère et ami des arts des Chalukya dans le Deccan (550–750), auquel nous devons également les grottes si riches en sculptures d'Ajantā et d'Elurā. Il y a trois temples grottiques près de Bādāmi, dont le plus important, le troisième en date, fut creusé, nous dit une inscription, sous le roi Chalukya Mangalēsa (fin. du XVIe siècle). La pl. 33 montre une partie du vestibule (long de plus de 20 mètres) avec, au fond, le dieu Vichnou assis sur le triple anneau du serpent Ananta sous un baldaquin de serpents, et des personnages de sa suite. C'est sous cette forme, variante du motif de la pl. 25, qu'on l'adore comme dieu de la félicité suprême. La pl. 34 nous le montre équipé de tous les attributs de sa puissance, debout contre un pilier extérieur du vestibule, et laisse voir en haut certains personnages (Garuda et porteuse d'éventail) de la suite du Vaikuntha-Nātha, ainsi qu'un fragment du corps du serpent. On notera la grâce particulière du jeune couple enlacé sous l'arbre, sur le chapiteau du pilier, mais la reproduction permet à peine de soupçonner la beauté de l'ensemble.

Pl. 35–43. Les trois religions principales de l'Inde se sont perpétuées dans les 24 grottes d'Elurā (bouddhisme 12 temples, brahmanisme 7, jaïnisme 5). Les sculptures bouddhistes n'en ont jamais été publiées que très imparfaitement. Et nous ne saurions, à notre regret, faire mieux. A l'encontre d'Ajantā, et même de ses parties les plus récentes, c'est ici le

bouddhisme tantristique qui domine, c'est à dire pénétré de sivaisme et de vichnouisme au point de ne s'en plus différencier. Au reste, le sivaisme et le vichnouisme sont encore mieux représentés à Elurā que l'art bouddhique. Ces reliefs hindouistes ont été photographiés d'une manière presque acceptable, mais que de pas il reste à faire. Le jaïnisme possède ici peut-être son plus antique monument. Le temple d'Indra-Sabhā consacré à Jaina est comme celui de Kailāsa, mais aux dimensions réduites, une construction rupestre indépendante, et la sculpture n'a pas encore ce caractère purement décoratif qu'elle affectera dans les édifices jaïnistes plus récents (pl. 77 à 82). Qu'on n'ait pas encore tenté de mettre au jour la sculpture d'Elurā en tous ses détails, à renfort de centaines de photographies, c'est là un péché d'abstention, mais qui s'explique assez bien par l'incompréhension générale qui se marque à l'égard de l'art hindou. Ce que nous offrons ici n'est qu'une pauvre parcelle qui ne donne aucune idée de la richesse du tout.*

Pl. 35 et 36. Il y a différentes manières de représenter Siva dansant, et différents récits où il intervient comme tel. Voici l'une des plus anciennes représentations. Au centre danse le dieu, ses jambes et ses huit bras battant un rythme vigoureux; à sa gauche, debout, Kālī (Pārvatī), à sa droite trois gnômes (Gana) font une musique sauvage. Derrière le dieu, Bhringi en squelette; dans les airs à gauche Brahma et Vichnou, à droite Indra sur son éléphant et d'autres divinités. Nous rencontrerons ce sujet à plus d'une reprise, connue que celui de Rāvana sous le mont Kaïlāsa. Pour la puissance démoniaque, ce relief malheureusement assez endommagé et désagrégé n'a guère été surpassé.

Pl. 37 à 40. — Comme nous l'avons vu, ce temple a été excavé dans une colline de roc, ou, pour mieux dire, percé d'en haut à une profondeur de 30 mètres. Les restes de la colline sont épars aux alentours. Il ne s'agit plus d'architecture mais de sculpture. L'ensemble est une réplique presque littérale du temple de Virupāksha à Pattadakal, qui date à peu près de la même époque. Il vit le jour sous le règne du roi Rāshtrakūta Krishna I[er] (757—83) et ne doit pas être rattaché, comme on l'a fait souvent, au style dravidien du Sud, mais aux origines du style dit Chalukya qu'il vaut mieux

* Voir aussi Burgess, Report on the Elurā Cave Temples, Londres 1883.

nommer style du Deccan.* Il offre une profusion de sculptures du plus haut intérêt. Toute la mythologie hindoue défile sous nos yeux, y compris les illustrations aux Rāmāyana et Mahābhārata. Nous ne pouvons donner ici que deux vues de détail, qui offriront au moins quelque idée de l'ardeur qui littéralement embrase ce monceau de rocher. Rien ne permet d'identifier le couple si passionnément accollé de la pl. 39. Le second relief reproduit une scène bien connue (pl. 43 et 98), Siva et Pārvatī trônant sur le mont Kailāsa, au milieu de leur suite. Mais soudain le mont paradisiaque se met à vaciller, Pārvatī saisissant le bras de son époux s'écrie: «Quelqu'un remue la montagne, on veut nous précipiter.» En effet, Rāvana, le terrible roi Rākshasa de Lankā, aux dix têtes et aux vingt bras, cherche à fendre la montagne des dieux pour obliger Siva à l'aider contre son ennemi Rāma. De son pied Siva écrase la montagne et se rend maître de Rāvana pour dix milliers d'années. La composition est ici à la hauteur du sujet. Quelle délicate humanité dans ce couple divin, qui tout en se jouant tient en échec le plus dangereux des titans. Inutile de spécifier qu'il s'agit là de l'affabulation mythologique d'un tremblement de terre.

Pl. 41 à 43. – La grotte de Dumār-Lena est d'entre les plus typiques des grottes d'Elurā et ressemble fort, pour la coupe et le décor, à la grotte d'Elephanta (cf. pl. 44 à 52). Le sujet du relief (pl. 42) n'est pas très certain. Siva, sous sa forme de dieu de la terreur (Bhairava), a transpercé un être minuscule d'une épée qu'il tient dans l'une de ses huits mains. Dans une autre main il tient une coupe dans laquelle il recueille le sang de sa victime. D'une autre encore il a saisi un être non moins minuscule par la jambe, de deux mains encore il étend derrière lui la peau d'éléphant qu'il vient de ravir à un géant, qui avait pris l'aspect de cet animal. A droite du dieu, une tête d'éléphant. Impassible, Pārvatī assiste à la scène, escortée d'une porteuse d'éventail (Chauri). Le contraste entre le repos nonchalant de l'aimable déesse et le dieu furieux est des plus saisissants. Le relief de Rāvana (pl. 43) est d'un effet plus tempéré que celui du temple de Kailāsa (pl. 40). La grandeur dramatique le cède au tableau vivant, presque au tableau d'autel. Plus de jeux contrastés d'ombres et de lumières. La scène est uniformément traitée en surface. Pārvatī ne saisit plus le bras de son époux. La montagne est un monceau de pierres bien taillées, comme on

* Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914. I, p. 178 et ss.

la voit souvent traitée ailleurs dans l'art hindou, en Chine, au Japon. Le nombre des figures est le même. Cette évolution du drame au tableau vivant est constamment sensible dans l'art de l'Inde.

Pl. 44 à 52. – Le plus connu des temples grottiques de l'Inde se trouve à Elephanta. Tout proche de Bombay, il est accessible même au globe-trotter pressé, tandisque les autres offrent certaines difficultés d'accès. Les reliefs d'Elephanta sont d'entre les plus grandioses de l'Inde brahmane. Au centre le buste géant appelé Trimūrti, flanqué de deux trabans (pl. 44 et 45). De toute évidence l'appellation est fausse. Ce n'est point là une trinité (Trimūrti). Les trois têtes ne figurent pas Vichnou, Siva et Brahmā, mais Siva seul, sous trois visages (Trimukha), les attributs le prouvent. La grotte entière célèbre la gloire de Siva*. Les trois têtes d'égale majesté expriment trois aspects, la douceur, la gravité, et la grandeur terribles et portent une somptueuse parure au cou et à la tête (Mūkuta). Nous ne possédons pas de vue de détail du relief de gauche. Celui de droite (pl. 49) présente de nouveau Siva, avec quatre bras, et Pārvatī, et dans les airs, témoins des actions de Siva, à gauche Brahmā tricéphale, et Indra, à droite Vichnou sur le Garuda. Mais nous ne savons pas de quelle action précise il s'agit. La clef pourrait se trouver dans cette divinité féminine à trois têtes, très détériorée, qui sort de la tête même de Siva. Peut-être avons-nous ici la naissance du Gange, qui jaillit en effet de la tête de Siva et se divisa en trois bras. Par contre nous sommes parfaitement au clair sur la scène de la pl. 50, les noces de Siva et de Pārvatī. Car la déesse se tient à la droite de son époux, et le jour des noces est le seul où l'épouse hindoue prenne cette place. Mais d'autres détails nous renseigneraient: le couple se tend solennellement les mains (qu'on ne voit plus qu'en partie), Pārvatī baisse honnêtement la tête et les yeux, le dieu lui-même n'est, à ce moment, qu'un simple homme aimant et conscient du sérieux de l'heure. Le septième chant du Kumārasambhava de Kālidāsa est précisément consacré au mariage d'Umā. Et l'on pourrait croire que le poëte a été le contemporain des sculpteurs d'Elephanta et d'Elurā, s'il n'était généralement placé beaucoup plus tôt (Ve siècle). Néanmoins rien ne saurait mieux rendre l'esprit du relief que ses vers, dont nous extrayons ce passage typique:

---

* Comparez Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914, II, p. 23.

«Quand il s'unit à elle, – lui dont les yeux ressemblaient à la fleur de lotus ouverte, elle dont le visage brillait comme la pleine lune, – le flot de son esprit était aussi clair et tranquille que le monde à l'automne, paré d'un clair de lune.

»Dans cet instant de leur union leurs yeux qui se regardaient avec désir, qui s'effrayaient de se surprendre, se fixaient, se fuyaient de nouveau, la pudeur leur ferma les yeux.

»Schiva saisit la main de la vierge, aux doigts fardés de rouge, que lui présentait le prêtre du Souverain de la montagne, comme si cette main eût éte le premier rejeton du dieu de l'amour qui, de peur, s'était venu cacher dans le corps d'Umā.

»Tous les poils de son corps se dressèrent, mais le dieu qui porte un taureau sur son écu montra ses doigts trempés d'une sueur. Ainsi la volonté du dieu d'amour leur fut à tous deux communiquée par leurs mains réunies.

»Bien que tout nouveau couple, quand il unit ses mains, soit l'image de la beauté, pourquoi ne dirais-je pas la grâce de ceux-ci qui étaient là debout l'un contre l'autre?«*

Le dernier relief d'Elephanta que nous reproduisons figure de nouveau Siva dansant (pl. 51). La composition, assez mal conservée, rappelle beaucoup celle d'Elurā. Mais la sauvagerie démoniaque d'Elurā (pl. 36) se trouve ici tempérée et humanisée. Enfin, une chapelle (Garbha) de la même caverne (pl. 52). Huit Dvārapālas vigoureux en gardent l'entrée; à l'intérieur un simple lingam, symbole de la force virile de Siva, que l'Inde n'a cessé de vénérer jusqu'à nos jours.** – A l'origine il y avait là une figure à quatre têtes, représentant probablement Brahmā.***

Les temples d'Orissa (VIe au XIIIe siècle).

Planches 53–76.

Pl. 53 à 76. – Impossible de dénombrer les sculptures qui couvrent les temples d'Orissa comme d'un voile précieux. Ne compe-t-on pas jusqu'à cinq et six cents temples à Bhubanesvara seulement! D'ailleurs les bonnes vues sont rares.

---

* Le Kumārasambhava ou la Naissance du dieu de la guerre, poëme de Kālidāsa.

** Cf. Burgess, The Cave Temples of India, Londres 1880.

*** Havell, Handbook of Indian Art, Londres 1920, p. 163.

Pl. 53—59. — Ce motif blasonné, très typique de Bhubanesvara (pl. 54) est pris à une tour (Vimāna) comme on en voit au temple de Lingaraja (pl. 53). Les personnages représentent sans doute des gardiens (Dvārapālas). Mais qu'on regarde aussi la ravissante scène de chasse et les petites figures. La scène de combat (pl. 55) n'a pas été identifiée, mais les scènes de ce genre où un personnage monté sur une bête fabuleuse (corps de lion coiffé d'une sorte de tête d'éléphant) est aux prises avec un gnôme abondent dans la sculpture hindoue. Dans le Nord ce sujet est appelé Sārdula, dans le Sud Yāli. La pl. 56 montre la place occupée sur la tour et sur chacun des piliers par les figures des pl. 57, 58 et 59. En tous temps et en toutes régions, et sur tont sur les monuments bouddhiques, se retrouvent ces figures de femmes (voir pl. 3, 14, 19) aux poses variées, le plus souvent les mains prises aux rameaux d'un arbre. A Bhubanesvara les poses paraissent plus souples et provoquantes que partout ailleurs, et l'on n'imagine pas la variété des attitudes que le sculpteur a tirées de ces corps charmants tordus ou penchés comme par la volupté. On suppose que ce sont les répliques féminines (Sakti) des huit Dikpāla, gardiens des huit points du ciel, et on les nomme Ashta-Sakti.

Pl. 60 à 76. — Pour la décoration sculptée, le temple du Soleil de Konarka dépasse l'imagination. Angkor et Bōrōbudur offrent déjà des frises de longueur respectable (pl. 133 à 170) mais qu'on peut tout au moins lire en marchant. A Konārka, du temps que l'édifice était intact, il y avait une profusion de reliefs qu'aucun œil humain n'a jamais pu contempler. Notre sculpture gothique nous offre de pareils exemples. Konārka possède également de beaux spécimens de sculpture en ronde bosse. Des éléphants (pl. 61), des lions et des chevaux, gardent les entrées. Le toit est couronné de puissantes figures de femmes (pl. 60). Le trait particulier de Konārka, c'est la prédominance des sujets érotiques et, dans les variations infinies de ce thème, un effort vers la plus impudique précision. Nous nous sommes expliqués ailleurs sur la signification générale de ces scènes. Quand on a respiré l'atmosphère spirituelle de l'Inde, maintes choses deviennent familières. Ce qui est moins clair, c'est leur rapport avec le culte du Soleil, à qui le temple est consacré. La secte des Sauras*, née sans doute d'une influence persane, ni Sūrya,

* Cf. R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor religious Systems. Strasburg 1913, p. 151 et 53.

l'ancienne divinité védique du Soleil, à qui elle rend son culte, n'ont de rapports avec ces mystères dont l'union des sexes formait le principal office, comme c'est le cas chez les Sāktas. Il faut donc admettre ici une fusion entre le culte du Soleil et le culte de la féminité (Sakti). Peut-être s'agit-il seulement des joies promises au croyant dans le ciel de Vichnou. Quoi qu'il en soit, ces groupes,ces vertigineuses étreintes témoignent d'un brûlant sentiment de la vie (pl. 63 à 67). Ils n'excluent pas, d'ailleurs, les figures traditionnelles du panthéon brahmane. Les couples de Nāga notamment y reviennent avec une fréquence particulière (pl. 66). Tous ces reliefs creusés dans un grès assez mou ont, en général, beaucoup souffert des intempéries. Par contre il en est d'autres taillés dans une chlorite dure et verdâtre (pl. 73 inf., 74 à 76).

On peut noter que la résistance de la matière n'a pas été sans tempérer l'élan du sculpteur et sans produire une différence de style très accusée.

La pl. 74 nous montre Sūrya, la divinité solaire, qui est censée se tenir debout sur son char. A ses pieds Aruna l'automédon, tenant dans sa gauche les rênes des sept chevaux, et le fouet dans sa droite. La bande du char porte une frise de musiciennes. Relevons dans le nombre des figures secondaires les deux adorateurs si fervents au pied de la divinité. Quant à Sūrya il porte un lotus dans chaque main, et, fait singulier, il est chaussé, ce qui dénoterait d'après Bhandarkar (op. cit.) l'influence persane. Resterait à étudier les relations précises entre ces sculptures et leurs pareilles trouvées à Java (pl. 164).

Les sujets des deux reliefs de la pl. 75 nous sont inconnus. Au pied des figures principales, très détériorées, se jouent des scènes champêtres étonnamment voisines de la nature. Qui s'aviserait de penser à l'Inde à la vue de ces chevaux rustiquement harnachés? On se rend compte, devant des ouvrages de ce genre, combien il est malaisé de ramener l'art hindou à un commun dénominateur.

Le relief de Krishna (pl. 76) est également en chlorite verdâtre. Krishna, huitième incarnation de Vichnou, dieu de l'amour, est assis sur une escarpolette, entouré de près par de belles joueuses. Les chaînes en pierre sont une prouesse de technique.* Le chaud et sensuel mysticisme qui règne dans cette

* Cf. M. M. Ganguly, Orissa and her Remains-ancient and mediaeval, Calcutta 1912.

scène se retrouve très nettement en certains passages du Vishnupurāna. Les vers suivants illustrent un thème de Krishna peu différent du nôtre:

Et Krishna et Rāma son frère commencèrent à chanter suavement sur des airs variés, comme les aiment les bergères.

Et celles-ci quittant leur cabanes accoururent au lieu où ils étaient. L'une se mit à chanter de concert, l'autre écoutait. Une troisième cria tout haut le nom de Krishna puis se tut tout effrayée, pendant qu'une autre, plus osée et poussée par l'amour, allait s'asseoir à côté de lui. Une autre encore aurait bien voulu accourir, mais elle n'osait, se gênant des bergers: mais elle pensa à Krishna dans son cœur, elle ferma les yeur pour l'adorer et se donner à lui, et voilà, toute action bonne ou mauvaise en elle se trouvait abolie, et dans son cœur ravi toute faute qui l'avait tentée était à présent vaincue . . . Ainsi, entouré de bergères, le dieu des pasteurs trouva cette aimable nuit d'automne éclairée par la lune propice à la danse et au jeu.*

La sculpture jaïniste (XIe au XVe siècle).

Planches 76 à 82.

Pl. 77 à 82. – Les nos 79 et 82 représentent les Tīrthakaras, figures éminentes du jaïnisme (voir aussi pl. 44 et les Remarques), assises au debout, sculptées dans le marbre ou dans le roc. Toutes les figures secondaires (porteurs d'éventails, Naginī, etc.) proviennent du panthéon hindouiste. Les seize Vidyadevī de la coupole du temple d'Ādinath (pl. 77) pourraient être imitées des Saktis du panthéon brahmane. Elles s'en distinguent, comme les Tīrthakaras, par divers attributs spéciaux.

La sculpture du Sud (VIe au XVIIIe siècle).

Planches 83 à 108.

Pl. 83 à 86. – La comparaison entre la pl 83 et la pl. 53 montre clairement la différence entre les styles du Nord et du Sud. A Māmallapuram nous trouvons des blocs ou des collines de rocher entièrement transformés en temples. La date ressort des inscriptions et des comparaisons qu'on peut faire non loin

* Le voyage terrestre de Krishna – un mythe hindou. – Cf. aussi Sauter, Mein Indien, Leipzig 1920.

de là avec les édifices de Kānchīpuram, dont nous ne saurions, faute de documents, montrer ici l'intéressante sculpture. Les façades mêmes des Rathas en sont richement couvertes, avec une technique du relief plus rigoureuse que l'Inde ne l'a généralement pratiquée. Il est douteux que la figure de jeune homme admirablement modelée (pl. 84) représente réellement un prince de la maison Pallava. Des blocs épars auprès des temples ont donné un lion, un éléphant (pl. 85), un buffle Nandi (pl. 86), animaux consacrés aux grands dieux.

Pl. 87 à 90. – Non loin des Rathas s'ouvrent plusieurs grottes qui renferment des reliefs de Vichnou, Siva et Durga, de la même époque apparemment. Que l'on compare le relief de la grotte de Yamapuri (pl. 87) à celui de Dēogarh (pl. 25). C'est le même motif (voir note à pl. 25), mais le relief du Sud a plus d'élan dans la composition. A Dēogarh trois zônes durement superposées, ici une harmonieuse interpénétration des formes. Les divinités en l'air semblent approcher en bruissant. Vichnou repose sur sa couche, comme privé de vie. Le calme céleste, le mouvement retenu qui commandent cette scène forment un vif contraste avec le tumulte farouche de la scène 88, dans une grotte voisine, ou Kālī, l'agile épouse de Siva, équipée des armes de Vichnou, le coquillage (Sankha) et le disque (Chakra), et montée sur un lion, combat le titan Mahisha à tête de buffle. Le Vichnou à tête d'épervier (Vahāra-Avatāra) (p. 89) de la grotte Wūladalundha a sûrement perdu de la vigueur primitive qu'il accusait dans le relief d'Udayagiri (pl. 22 et 23). Les proportions se sont égalisées, les mouvements tempérés. Un peu plus et Vichnou ne sera plus qu'un insignifiant bonhomme, folâtrant avec une petite femme, qui est Bhūmidevi, la terre qu'il a tirée des eaux. Comme on sentait à Udayagiri cette terre minuscule soulevée par la puissance d'un être surnaturel! Le Bhāgavata-Purāna, Livre VIII, Ch. XVIII et ss. nous renseigne sur le sujet d'un autre relief de la grotte de Wūladalundha (traduction de Burnouf):

„12. ... Ce Dieu dont la voie est surnaturelle se transforma ... en un Brahmane nain ...

20. Dès qu'il eut appris que Bali devait sa grandeur aux Açvamêdhas qu'il célébrait sous la direction des Brigus, il se rendit vers ce prince ...

23. ... il entra dans l'enceinte où se célébrait le sacrifice du cheval, avec son bâton, son parasol et son vase plein d'eau.

24. A la vue du Brahmane nain, qui n'était autre qu'Hari déguisé, entrant avec la ceinture faite d'herbe Mûndja, le cordon, la peau d'antilope sur les épaules et les cheveux tombant en mèches,

26. . . le roi sacrificateur rempli de joie lui offrit un siège.

29. Bali dit: Sois le bien venu; adoration à toi, ô Brahmane, que puis – je faire pour toi?

32. Reçois de moi, jeune Brahmane, tout ce que tu désires.

Chap. XIX. – 1. Ayant entendu le langage agréable, vrai et conforme à la justice du fils de Virotchana, Bhagavata satisfait lui répondit ainsi en l'approuvant:

16. Je te demande donc à toi, au chef des hommes généreux, un peu de terre, seulement trois pas, ô prince des Dâityas, mesurés sur mes propres pas.

28. ... A ces mots, Bali répondit en riant: Reçois ce que tu désires; et pour donner cette portion de terre au nain, il prit un vase plein d'eau.

Chap. XV... – 16. ... il donna au nain la terre qu'il demandait, après l'avoir honoré et avoir accompli la cérémonie de l'eau.

21. Aussitôt cette forme de nain grandit d'une manière miraculeuse....

30. ... le Tchakra Sudarçana dont la splendeur est irrésistible, et l'arc Çârnga dont le bruit est semblable au tonnerre,

31. ... la conque Pântchadjanya dont le son est celui du nuage, Kâumôdakî, la rapide massue de Vichnu, Vidyâdhara, ce glaive orné de cent lunes, les deux carquois excellents aux flèches inépuisables, et la troupe des serviteurs dont Sunanda est le chef, ainsi que les gardiens des mondes entouraient le Seigneur avec respect.

32. Paré d'une aigrette, de bracelets et de pendants d'oreilles, en forme de poissons qui étincelaient, portant le Çrîvatsa (ornement de la poitrine), des joyaux précieux, une ceinture et de (riches) vêtements entourés d'une guirlande de fleurs des bois recherchées des abeilles, on voyait resplendir Bhagavat, le Dieu aux grands pas.

33. D'un pas il franchit la terre que possédait Bali, remplissant de son corps l'atmosphère, et touchant de ses bras les points de l'horizon; du second pas il envahit le ciel; au troisième pas il ne lui resta plus un atome à occuper; s'élevant toujours en haut, les pieds du Dieu aux grands pas touchaient au – delà des régions Mahas, Djama et Tapas.

Chap. XXI. – 1. ... Le Dieu né du lotus s'avança au devant de lui.

3. Brahmâ présenta l'eau de l'hospitalité au pied de Vichnou qui s'était élevé si haut; et l'ayant honoré avec dévotion, le Dieu dont la gloire est pure chanta celui dont le nombril avait produit le lotus où il était né lui-même.

8. Djâmbavat, le roi des ours, aussi rapide que la pensée, proclama comme une grande fête, au son du tambour, la victoire de Vichnou qui avait toujours conquis tous les points de l'espace."

Au centre du relief nous voyons Vichnou, un pied levé jusqu'aux nues, où Brahmā trônant sur une fleur de lotus le consacre. Les huit bras de Vichnou et ses attributs remplissent tout l'espace. A ses pieds les quatre gardiens du monde reposent dans des attitudes gracieuses. Dans les airs (à droite de Vichnou) le roi des ours avec un tambour et d'autres divinités. Nul doute que ce soit l'omniprésence de Vichnou qui se symbolise ici grandiosement, bien que les puissantes descriptions du Purāna ne soient pas égalées. Havell s'est complétement mépris sur le sujet de ce relief*.

Pl. 91 à 94. On croyait lire dans ces reliefs la Pénitence d'Arjuna, quand Goloubew, bientôt suivi par Jouveau-Dubreuil,** a fait remarquer qu'il s'agissait de la Descente du Gange sur la terre, telle à peu près qu'elle est décrite dans le Mahābhārata ou Rāmāyana:*** «Le roi Bhagīratha fit pénitence sur le Gokarna jusqu'à ce que Brahmā fit droit à son désir, en réservant que ce serait Siva qui recevrait le Gange dans sa chute, car la terre n'y eût pas résisté. Après que Bhaghīratha eut fait une nouvelle année de pénitence. Siva se déclara propice et lui promit de recevoir le Gange sur sa tête. Mais le Gange ayant failli le précipiter sous terre, pour sa punition Siva le retint plusieurs années mêlé aux tresses de ses cheveux jusqu'à ce qu'enfin la pénitence de Bhagīratha le décida à le laisser s'écouler en sept rivières vers la terre. Celle qui coula au sud est le Gange terrestre. Les dieux et les Rishi accoururent pour contempler le merveilleux spectacle de sa chute et pour se laver de leurs péchés dans ses flots.†

Voilà, en bref, le sujet central de cet énorme relief de quelque 150 figures (pl. 91). La fente dans le rocher doit représenter le fleuve qui se précipite (pl. 92), et forme le centre vers lequel tout converge. A gauche, Bhagīratha

* The Ideals of Indian Art, Londres 1911, p. 152 et ss.

** Pallava Antiquities. Londres 1916, p. 64.

*** Journal Asiatique, 1914, p. 210 et ss.

† D'après Hermann Jacobi, Le Rāmāyana, Bonn 1893, p. 146.

les mains jointes au dessus de la tête, posé sur un pied, la barbe et les cheveux longs, donc dans l'attitude du pénitent. A son côté Siva reconnaissable à ses quatre bras, armé d'une lourde massue. Puis toute une assistance de dieux venus pour assister à l'événement. Des saints (Rishi), des bêtes mêmes sont accourus pour se baigner dans les eaux. Les Nāgas (pl. 92) indiquent le courant du fleuve. A gauche en bas un petit temple de Vichnou dans le style des Rathas, et des adorateurs. Les reproductions ne donnent qu'une image imparfaite du tout et devraient être complétées par des vues de détail.

Pl. 98 et 99. – Spécimen du style Hoysala ou du Deccan, faussement appelé style Chalukya. Le temple de Hoysalesvara à Halebīd est un morceau de bravoure. On notera la dentelure du plan, cette base puissante à plusieurs frises superposées, d'un développement de plus de 200 mètres, au dessus de laquelle s'érige le temple proprement dit, lambrissé de sculptures où défile le panthéon sivaite. Le temple n'a pas plus de 9 mètres de haut en tout, néanmoins il en est peu aux Indes qui offrent une pareille profusion de sculpture. Le caractère monumental de l'architecture hindoue, qui a d'ailleurs conditionné toute la plastique, est particulièrement sensible en cet exemple.

Pl. 96, 102, 103. – Les innombrables Vimānas (temples à tours) et Gōpurams (portes à tours) qui caractérisent l'architecture du Sud-hindou sont toujours décorés de sculptures. Au cours des siècles cette sculpture a pris un développement incroyable. Si le Vimāna de Tanjore (pl. 96) présente encore un heureux équilibre entre l'architecture et la sculpture – on notera la tenue rigoureusement architectonique des Dvārapālas (gardiens de temple) qui occupent les niches – dans les Gopurams du XVII[e] siècle (pl. 102, 103) la tour se perd littéralement dans la sculpture, l'architecture est noyée sous les statues, lesquelles d'ailleurs sont plus souvent en stuc qu'en pierre et n'offrent plus qu'un faible intérêt. La mode de la statue en ronde bosse de grand mouvement a partout supplanté le relief. Du plus loin le panthéon brahmanique au complet salue le pèlerin, du haut de ces tours qui dominent la cité et ses minuscules pénates comme Siva et Vichnou surpassent notre humanité.

Pl. 100, 101. Outre ces tours, il n'est pas de temple depuis le XV[e] siècle qui ne possède une salle hypostyle (Mantapam), à piliers énormes flanqués de groupes entiers en manière de cariatides: lions cabrés (Sinhas), lions à trompe d'éléphant (pl. 100, cf. aussi pl. 55), ces Sardulas que le Sud appelait

Yālis. Plus tard ce sont des cavaliers en chasse escortés d'hommes à pied, ou assaillis par des bêtes. Vijayanagar, Vellore (pl. 100), Srīrangam (pl. 101) et Madura possèdent des salles semblables dont le baroque ne peut être dépassé.

Pl. 103 à 108. – Le plus bel ensemble d'art Sud-hindou se trouve à Madura, dans ce grand temple qui est aujourd'hui encore un sanctuaire prospère. Il mériterait à lui seul une monographie, bien qu'ici la sculpture ne puisse soutenir la comparaison avec la haute époque. Mais nous n'avons pas même de bonnes vues des ouvrages les plus importants. La pl. 104 donne une idée de la profusion des sculptures qui règne jusqu'à l'intérieur du temple. La Danse de Çiva forme dorénavant un sujet à part (pl. 105, cf. pl. 36 et 51) et d'une conception qui est typique de l'art sud-hindou. Le dieu est debout sur un gnome. Pārvatī, plus petite, tourne le visage vers lui. Les musiciens (Kinnaras) sont grouppés sur le socle. Au dessus du dieu s'arrondit un arc orné de flammes, le Tiruvāsi, qui accuse le caractère hermétique du sujet. A l'égal de ce thème du Natarāja, le thème de Rāvana (cf. pl. 40 et 43) est caractéristique de l'art du Sud et forme aussi un groupe à part (pl. 106). Plus d'action dramatique, mais un tableau symbolique. Siva et Pārvatī siègent comme sur un trône sur le mont Kailāsa, au dessus de Rāvana captif. A vrai dire, la légende perd beaucoup de sa grandeur originelle dans cette conception nouvelle. L'imagination commence à tarir. Par contre un certain réalisme tend à se manifester. Le divin couple du mont Kailāsa n'a plus guère de divinité. D'autres fois certains portraits de l'époque offrent une vérité de nature saisissante. Ainsi à Madura les nombreux portraits du roi Tirumala, patron du Pudu Mantapam (pl. 104 et.) entouré de ses femmes. C'est de la meilleure statuaire, et toujours peinte (pl. 107).*

Bronzes du Sud-hindou et de Ceylan (VI[e] au XVII[e] siècle).

Planches 109 à 124.

Pl. 109. – Cette figure de Bodhisattva peut encore passer pour du cinghalais pur et reviendrait donc à Ceylan. Il se peut qu'elle représente Maitreya, le futur Bouddha. L'attitude élancée du corps répond au type-Trivanka (trois arcs), ancien canon des Sthapathis (sculpteurs).

---

* Cf. G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, Paris 1914.

Pl. 110. – Malgré sa provenance, la figure dite de Pārvatī de Polonnarūva semble appartenir au pur style du Sud. Elle répond au type appelé Shyāmā: poitrine ferme, hanches larges, taille étroite.

Pl. 111. – Ce bronze de Hanumat, coulé à Ceylan, est seul de son espèce. Aucun maître hindou n'a mieux rendu plausible à nos esprits la haute vénération que l'Inde tout entière professait pour le roi des singes (cf. pl. 145) et pour les singes en général. La sagesse et la bonté secourable ne parlent-elles pas dans cette délicate figure à tête de singe? Elle portait probablement deux lingams sur ses mains étendues.

Pl. 112 à 114. – Saints sivaites. La pl. 112 représente assurément Appar dar, l'un des quatre grands docteurs du sivaisme (Āchārya). Appar est toujours figuré la tête chauve, les mains jointes, paré de chaînes et de boucles, et portant sur l'épaule une espèce de pelle dont il arrachait sa nourriture au sol. Les deux autres bronzes pourraient représenter Sundara Mūrti (pl. 113 et 114), l'un des Āchārya également. Les attributs manquent, mais on voit qu'il s'agit de jeunes gens de rang élevé. Or Sundara, mort à l'âge de 18 ans, était de sang royal.

Pl. 115. – Portrait de l'époque du portrait de Tirumala (pl. 107), où se retrouve le même réalisme aigu.*

Pl. 116 à 123. – Les bronzes de Siva dansant ne sont pas rares. Le musée Guimet à Paris en possède un, le musée de Colombo pas moins de cinq, le temple de Brihadeswara à Tanjore un. Mais les deux du musée de Madras sont de beaucoup les plus allurés. Dans les autres un certain naturalisme nuit à la majesté du sujet.

Les pl. 118 à 123 permettent d'étudier la tête de près. Elle est parée d'un crâne, d'un croissant de lune et d'un éventail de feuilles de cassia. Les oreilles portent l'une une boucle d'homme, l'autre une boucle de femme, reste du type Ardhanārī, qui conjugue Siva et Pārvatī dans une même figure. La tête du Siva dansant dans le Tiruvasi dégage à droite et à gauche des rayons, qui ne sont en réalité que ses cheveux dans lesquels il tint le Gange longtemps enfermé (cf. pl. 91 à 94 et les remarques).

Pl. 124. Le Vichnou-Purāna parle ainsi:

Ayant reçu cet avertissement, Krishna sourit doucement, puis se dégageant des anneaux du serpent, il saisit promptement à deux mains le cou du

* A. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, Ceylan 1914; O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, Londres 1914.

monstre, le courba jusqu'à terre et posa victorieusement le pied sur la tête du serpent que nul encore n'avait vaincu. Chaque fois que le serpent tentait de la relever, le dieu pesait dessus de toute sa force; de sorte que son cou se trouvait écrasé en cinq bandes sous les orteils vigoureux de Krishna. Foulé de coups, cherchant en vain à se dresser contre son vainqueur, le corps du serpent allait de ci de là et ce combat ressemblait à une danse, et finalement le serpent retomba sans vie et cracha quantité de sang. A cette vue les autres serpents se traînèrent aux pieds de Krishna en l'implorant: Nous te reconnaissons, seigneur, dieu des dieux! criaient-ils, tu es le maître tout-puissant, la lumière suprême, l'inconcevable ...»

Nous avons déjà rencontré plus haut ce thème de Krishna (pl. 76) encore si goûté par les Hindous de notre temps.

La sculpture de Ceylan (VIe au XIIe siècle).

Planches 125 à 132.

Pl. 116. On appelle «pierres de lune» ces plaques de pierre qu'on trouve au pied des escaliers; elles sont décorées de nouveau (cf. pl. 1 et 2) d'animaux sacrés, notamment de théories d'oies sacrées (Hansa), et au centre d'une fleur de lotus.

Pl. 126 et 127. – Ces reliefs s'appliquaient aux rampes des escaliers, auxquels menaient les «pierres de lune». Les figures personnifient toute espèce de Dvārapālas (Gardiens de temple).

Pl. 129. – Admirable groupe dont le sujet exact nous échappe.

Pl. 130. – Figure, avec socle et niche, taillée dans le rocher. Non loin de là se trouve un «Bouddha entrant au Nirvana», sur quinze mètres de longueur environ, et une figure debout de quelque 7 mètres de haut, représentant peut-être Ananda, le disciple préféré de Bouddha.

Pl. 131. – Communément appelé Kapila (sage du Rāmāyana) mais sans bonnes raisons. Dans cette pose abandonnée que nous connaissons (Mahārāja-Līlā, cf. pl. 31), le personnage regarde au loin, tenant dans sa main les rênes d'un cheval qui se trouve hors du champ de la photographie.

Pl. 132. – Ce «relief enfoncé» est censé représenter Parakramu Bahu Ier, le plus puissant roi de Ceylan (1164–97). Il daterait assurément du XIIe plutôt que du VIIIe, comme le prétend Coomaraswamy.

Angkor (IXe au XIIe siècle).

Planches 133 à 144.

Pl. 133 à 144. – Le Cambodge est l'une des terres les plus riches en monuments anciens de l'Extrême Orient. D'importants édifices s'élèvent un peu partout, dont nous ne savons encore que peu de chose. Maints d'entre eux sont à peine accessibles, se trouvant dans des régions désertes où sévissent les fièvres. Le groupe d'Angkor, s'il est certainement le plus beau, et le mieux connu, n'est donc pas seul de son espèce. Nos vues, bien qu'elles aient été prises par le conservateur des ruines d'Angkor, le regretté M. Commaille, ne l'ont été que sur des moulages.*

Pl. 133–136. – Le temple appelé Bayon s'érige au centre de l'ancienne capitale d'Angkor-Thom. On estime qu'on y travailla de 877 à 889. La ville entière fut probablement inaugurée vers 900 par le roi Jasovarman. Le Bayon est l'un des plus anciens temples de la ville. Beaucoup plus petit que celui d'Angkor-Vat, il peut rivaliser avec lui pour la magnificence du décor.

La pl. 133 reproduit l'une des tourelles, ornée de quatre visages, peut-être ceux de Brahmā. Ce serait le premier exemple d'un motif ornemental dont l'Europe a fiat plus tard un large emploi. Mais ici il s'accorde admirablement avec le reste et avec la tradition religieuse, car Brahmā est toujours figuré avec quatre visages. Des reliefs d'un développement de plus d'un kilomètre entourent l'édifice, et tous les âges y défilent, sans que nous puissions d'ailleurs en identifier les détails (pl. 136). Non loin du Bayon s'élève aussi la Terrasse du Roi lépreux, dont le nom ne repose sur aucune base sérieuse. La paroi frontale est couverte de sept rangées de figures demi-grandeur nature, qui sont des portraits de cour (pl. 135). Au centre de chaque rangée se tient le prince, reconnaissable à sa couronne et à son épée; à ses côtés ses femmes, portant également une sorte de couronne avec de lourds anneaux sur les oreilles, de merveilleux colliers, et des bracelets aux bras et aux jambes. Sur la gorge des chaînes doubles. Toutes ces femmes ont le torse nu, comme il est de commande à la cour. Faisant suite à cette première terrasse nous trouvons celle des Éléphants, qui tire son nom de

* J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor, Paris 1912. – Du même, Angkor, Ostasiat. Zeitschr., II., Berlin 1913 14.

ses sculptures. Longue de 350 mètres elle est de toutes les constructions d'Angkor la plus magnifiquement décorée. Le Garuda, monstre à tête d'oiseau, à griffes de tigre et à torse humain, est la monture sacrée (Vāhana) de Vichnou.

Pl. 137 à 145. — Angkor-Vat est non seulement le plus vaste mais le mieux conservé des temples de ce groupe. — A l'examen graphique de certaines inscriptions il daterait du XIIe siècle, le style des sculptures annonce également une époque récente.

La pl. 137 montre de quelle manière les reliefs sont disposés aux parsis extérieures des couloirs.

La pl. 138 présente le motif le plus typique d'Angkor et qu'onyretrouve en mille variations, à savoir les Tēvadas. Répliques probables de ces Yakshinī que nous avons déjà si souvent recontrées (pl. 3, 14, 19, 20, 58, 59), ce sont des femmes à demi nues et splendidement parées de chaînes, d'anneaux, et de coiffures compliquées, mais peu animées. Le plus souvent les bras seuls dessinent quelque mouvement solennel. Les pieds sont, à la manière égyptienne, tournés de côté et du même côté quand même la figure se présente de face.

La pl. 142 montre la disposition des reliefs à l'intérieur d'une galerie.

Pl. 143.* — „Les cieux sont figurés par une suite quelque peu monotone de trente-sept tours élégantes ou palais aériens à trois compartiments. La Chambre centrale est occupée par le bienheureux représenté alternativement sous les traits d'un roi ou d'une reine, assis sur un trône, entouré d'un cortège de belles suivantes; celles-ci, dispersées dans les trois salles du palais, éventent le seigneur ou la dame, lui offrent fruits et fleurs, présentent les petits enfants aux caresses paternelles ou maternelles et quelquefois tendent aux reines des miroirs ovales qui semblent être métalliques.

Les intervalles entre les toits des palais aériens sont remplis de nymphes célestes dansant avec grâce.

L'imagination humaine atteint promptement ses limites quand il s'agit de figurer le bonheur parfait. Ses ressources, empruntées trop souvent aux réalités ambiantes, sont, au contraire, infinies dans la représentation des sombres et attristantes géhennes infernales qui se suivent ici, sans démarcation, au registre inférieur du panneau, simplement indiquées par la variété de leurs

* G. Coedès, Bulletin de la commission archéologique de l'Indo-Chine, 1911, 2e livraison.

supplices et sobrement commentées par les courtes légendes explicatives tracées sur l'étroit et continu liséré qui les surmonte."

La frise supérieure nous offre de nouveau une fastueuse image de la vie de cour hindoue dans ces salles ouvertes, construites en bois et magnifiquement décorées. La bande inférieure nous montre le grouillement des enfers, très nettement détaillé dans les premiers plans.

Pl. 144. – On cherche encore à quels textes se rapportent ces scènes de combats. Peut-être s'agit-il du combat de Vichnou avec le géant (Asura) Kālanemi, décrit dans les Purānas, et qui finit mortellement pour le second. De toute manière maintes divinités brahmaniques y sont reconnaissables. Elles seules et leurs montures émergent au dessus de l'inextricable mêlée. L'artiste a voulu donner l'impression du tumulte de la bataille et n'y a point failli. La surface entière est jonchée de figures. Mais tout l'événement se joue sur le premier plan, attendu que l'artiste hindou ne connaît que la surface et ne recourt jamais à la perspective. Cette conception du relief lui permet toute fois une inconcevable variété, comme on en peut juger si l'on rapproche ce relief des reliefs hindous plus anciens (pl. 4, 5, 6).

Pl. 146. – Cette tête de Bouddha au sourire énigmatique et pleine de majestueuse béatitude est caractéristique de l'art cambodgien.

Java (VIIIe au XIIIe siècle).

Planches 147 à 170.

Pl. 147 à 156. – Le Stupa bouddhiste tient du monument plus que du temple, puisqu'il n'est pas excavé (cf. pl. 15). Les anciens Stupas tiraient leur décoration (pl. 3 à 14) du panthéon bouddhique primitif; Bōrōbudur est une création du bouddhisme moderne, caractérisé par la déification de Bouddha, son dédoublement en plusieurs Bouddhas mystiques, et la fusion avec le brahmanisme. Ces hauts reliefs, profondément taillés dans une vulgaire trachyte volcanique, et disposés sur onze rangées, se répartissent en 2000 tableaux, dont 1600 conservés et environ 1000 reconnaissables, en outre près de cinq cents statues de Bouddha décorent ces terrasses, dont le croyant devait faire le tour à plusieurs reprises en ayant le temple à sa droite, selon le rite des Pradakshina que l'Inde avait transmis à l'Extrême-

orient. Pour son édification et son enseignement les saintes légendes défilaient ainsi devant ses yeux au cours de sa déambulation. Nous ne pouvons donner ici qu'un bien faible aperçu de ces richesses.*

La pl. 147 montre comment les figures de Bouddha et les reliefs anecdotiques sont distribués sur la façade.

Pl. 148 et 149. – Deux idoles de Bouddha dans des niches. La silhouette et le modelé des Bouddhas de Bōrōbudur sont particulièrement tendres et caressants, presque à l'excès. De quels Bouddhas s'agit-il ici? On admet, sans grande certitude, qu'une partie représenteraient les cinq Dhyāni-Bouddhas, émanations du saint historique, une autre le saint lui-même, dont la statue se répète plusieurs fois sur les terrasses. Par conséquent la pl. 148 figurerait Akshobya, l'un des Dhyāni, la pl. 149, prise à l'un des petits Stūpas des terrasses supérieures, le Bouddha de l'histoire.

Pl. 150 à 156. – Les reliefs sont loin d'être tous identifiés. Mais pour plusieurs la clef s'en trouve soit dans le Jātaka, récits des existences antérieures de Bouddha, soit dans le Lalita-Vistara, biographie mahāyāniste du Bouddha, écrite aux premiers siècles après J.-C., soit encore dans le Divyāvadāna, recueil de récits édifiants analogue au Jātaka, provenant du III[e] siècle. Mais on pourrait soutenir que ces références historiques sont beaucoup moins nécessaires ici que pour les reliefs brahmaniques par exemple. Dans ceux-ci, l'intelligence du sujet est indispensable au plaisir, tandis qu'à Bōrōbudur les scènes offrent souvent un intérêt immédiat. Si nous savions le sens précis de l'Accueil au rivage (pl. 153) ou de La Danse (pl. 155) notre plaisir ne s'en trouverait guère augmenté. On notera la taille profonde des reliefs, qui contraste avec la manière d'Angkor (pl. 143 et 145) et des anciens monuments bouddhiques (pl. 3 et ss.). Les figures adhèrent à peine au fond et se creusent d'ombres accusées. Comme toujours en Inde, la scène se développe tout entière sur le premier plan. Rien de la perspective au sens occidental, mais une sorte d'isocéphalie qui fait que les personnages, les arbres, les édifices se trouvent de niveau sans égard à leur grandeur naturelle. Pleyte** a identifié les reliefs de Bōrōbudur pour autant qu'ils illustrent le Lalita-Vistara. Les reliefs supérieurs sur nos reproductions se rattachent à ce cycle.

* Cf. A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique, BEFEO, I. Hanoï 1909.

** La légende de Bouddha, Amsterdam 1901.

Pl. 150, en haut. — »A l'ouïe de cette nouvelle, le roi se leva aussitôt de son trône et se dirigea, suivi de ses astrologues, des nobles et des prêtres, vers le bois d'Asoka. Mais à l'orée du bois ses pieds se refusèrent, une lourdeur s'empara de son corps, et il ne put entrer. Et s'étant arrêté, il médita un instant et dit: »Jamais, ni même à la tête de mon armée, je n'ai senti pareille lourdeur en mon corps, à tel point qu'il m'est impossible de passer seulement le seuil de mon foyer familial. Hélas, qui me dira ce qui doit m'advenir aujourd'hui!« Dans la maison, la femme assise est Māyā-Devi, épouse du roi et future mère de Bouddha, des servantes l'éventent et lui offrent des fruits.

Pl. 150, en bas, et 151. — Récemment identifié dans le Divyāvadāna par Foucher, qui le décrit ainsi: «Sans se laisser décourager par la longueur et les effroyables difficultés du voyage, Sudhana (prince royal du Pānchāla) atteint enfin la ville du roi des Kinnaras (êtres légendaires). Il trouve une bande de Kinnaras occupés à puiser de l'eau pour le bain de la princesse (Manoharā, la bien-aimée du prince) qui voudrait bien se défaire de l'odeur humaine qu'elle a rapportée de son voyage sur la terre. Sudhana profite de l'occasion pour jeter l'anneau qui le fera reconnaître dans l'une des cruches qui sera, comme il en prie la servante, versée la première sur la princesse Manoharā.» *

Pl. 152, en haut. — «Le Bodhisattva (futur Bouddha) s'étant dévêtu se baigna, et des milliers de fils de dieux s'en vinrent puiser cette eau et retournèrent aussitôt à leurs palais célestes pour y élever des sanctuaires. Mais les cheveux de sa tête et de sa moustache furent emportés par Sujātā, qui fit construire un sanctuaire en leur honneur.» En l'air on voit les dieux répandant des fleurs et des couronnes sur le Bodhisattva. Au rivage trois jeunes gens puisant de l'eau dans de petites coupes (op. cit. p. 123 et ss.). Havell donne une explication toute différente de ce relief.**

Pl. 154, en haut. — «Il n'en fut pas autrement à Uruvilvākalpa où le maître se rendit tôt après» (op. cit. p. 155). A gauche Bouddha bénissant un prince agenouillé escorté d'une suite, à droite un trône vide, orné de lions. Derrière le Saint un Nāga à genoux portant l'ombrelle. Les reliefs de la pl. 145 et leur charme de légende n'ont pas besoin de références littéraires

* A. Foucher, Beginnings of Buddhist Art. Londres 1917, p. 221 et ss.

** Cf. Indian Sculpture and Painting, Londres 1908, p. 122.

pour produire leur effet. Ces scènes d'un style très à part illustrent probablement des passages du Jātaka.

Pl. 157–160. – Entre les innombrables temples de la vieille cité de Prambānan, nous reproduisons ici le Chandi Siva, le plus beau et le plus marquant de tous (pl. 157) et quelques échantillons des reliefs des terrasses tirés du cycle du Rāmāyana. Les scènes ont été identifiées par J. Gronemann.* Nous en donnens la substance d'après Hermann Jacobi.**

Pl. 158, en haut. – Rāvana s'en vient déguisé en moine mendiant, aborde Sītā avec forces flatteries et louanges et lui demande qui elle est. Sītā se nomme et lui raconte par le menu comment elle est venue dans la forêt. Sur quoi Rāvana lui fait sa proposition. Refus de Sītā. Rāvana se vante, Sītā le confond. Furieux, Rāvana reprend sa forme véritable, s'empare de Sītā et l'emporte sur son char. – Scène d'enlèvement dramatique et d'un surprenant réalisme. Sītā se débat vigoureusement, tout est culbuté, la servante crie.

Pl. 158, en bas: Plus loin Lakshmana et Rāma tombent sur un monstre hurlant, le Kabandha sans tête. Comme il s'apprête à les engloutir, ils lui tranchent les deux bras. Sur quoi le monstre leur demande qui ils sont, et leur raconte son histoire. Il avait pris cette forme pour effrayer les Rishi (sages), mais le Sthulaçiras lui a juré qu'il la garderait jusqu'au jour où Rāma et Lakshmana lui couperaient les deux bras. Il prie Rāma de le brûler dans une fosse, après quoi il lui nommera ceux qui peuvent le renseigner sur la retraite de Sītā. Pendant que le feu dévore le cadavre, Rākshasa en ressort avec sa forme royale, et il conseille à Rāma de s'allier au singe Sugrīva, fils de Sūrya (le soleil), à qui Vālin, fils d'Indra, a ravi le pouvoir C'est à quelques détails près le récit qu'on trouve dans Dowson.*** Le monstre est percé d'une flèche par Rāma. Il porte un visage sur le ventre. Malheureusement l'apparition de Rākshasa est à demi effacée. Les deux héros sont au centre du groupe. On pense à une illustration des Niebelungen.

Pl. 159, en haut: A la requête de Rāma, Sugrīva fait grand vacarme devant Kishkindha pour provoquer Vālin au combat. De son sérail Vālin entend ce bruit. Il entre en grande fureur et s'apprête à sortir. Tārā le prie de

* Tjandi Parambanan op midden Java, Leiden 1893.

** Le Rāmāyana, Bonn 1893.

*** A classical Dictionary of Hindu Mythology, Londres 1903, p. 137 et ss.

différer le combat. Angada lui a rapporté l'arrivée de Rāma et Lakshmana. Ce sont des amis de Sugrīva. Il vaudrait mieux se réconcilier avec lui. Vālin lui rétorque qu'un guerrier ne peut faire le sourd aux provocations d'un ennemi, et la repousse. Suit le duel entre Vālin et Sugrīva où ce dernier risque de succomber. Alors Rāma transperce Vālin d'une flèche. Nous assistons au duel des princes des Singes. Tārā, l'épouse de Vālin, contemple le combat. Vālin vient d'être touché par la flèche de Rāma. Une grande excitation dramatique règne dans toute cette scène.

Pl. 159, en bas. – Sujet inconnu. Idylle de la vie javanaise; un couple d'amants (Rāma et Sītā?), des serviteurs et des servantes, un écureuil portant des clochettes au cou bondit de l'un à l'autre, un étalage de fruits. Dans les arbres et sur le toit des oiseaux qui se becquètent.

Pl. 160. – Fragments provenant sans doute de Prambānam, à voir la vigueur des gestes et l'animation de la mimique.

Pl. 161 à 170. – Une série de figures typiques qui se trouvent en majeure partie au musée de Batavia, mais qui abondent également dans les différents temples. D'abord deux figures nettement bouddhistes. Celle de la pl. 161 est, sans raison, tenue pour un Brahmā. L'appellation de Padmapāni (porteur de lotus) nous parait mieux appropriée. Le Padmapāni Avalokitesvara est un Dhyāni-Bodhisattva correspondant aux Dhyāni-Bouddhas (cf. pl. 148). La parenté avec l'art de Ceylan est ici très sensible (cf. pl. 126). Même mollesse du modelé, même grâce des traits.

La pl. 164 nous offre un Vichnou d'une époque où le bouddhisme Mahāyāna et le vichnouisme brahmanique se différencient à peine. Le Mandorla est orné de fleurs et de feuilles de lotus. Havell nomme faussement cette figure Hari-Hara.*

La pl. 165 ramène un motif qui nous est déjà connu (voir pl. 88 et les remarques), et nous permet de constater à nouveau ce passage de la description dramatique à la synthèse symbolique. La déesse triomphante, équipée des armes de Vichnou, se dresse sur le buffle vaincu, qui a pris maintenant la torme humaine. On sent chez les hommes de cette époque que les histoires des dieux des anciens temps ne leur viennent plus du cœur.

Pl. 166, 169. – Le Trailokyavijaya – Sādhana décrit cette figure comme suit: Le Seigneur Trailokyavijaya est bleu, il a quatre visages et huit bras: le

* Indian Sculpture and Painting, Londres 1908, p. 74 et ss.

premier de ses visages exprime la fureur amoureuse, le deuxième la colère, celui de gauche la pudeur, celui de derrière l'héroïsme. Avec deux de ses mains, qui portent la cloche et la massue du tonnerre, il fait devant sa poitrine le geste du Vajra-hūm-kārā-Mudrā. Ses trois mains de droite tiennent l'épée, l'aiguillon de cornac, et la flèche, les trois de gauche l'arc, le lacet et le disque. Son pied gauche repose sur le front de Siva, le droit sur la gorge de Pārvatī. A côté d'autres ornements il porte au cou un collier de figures de Bouddhas. * C'est la figure connue de la divinité japonaise Gōsanze Myō-ō. Le sens, le triomphe du bouddhisme éclatant aux yeux du croyant.

Pl. 168 et 169. – Ganesa, fils de Siva et de Pārvatī, (dans le Sud, Pulliyār) la divinité préférée des Hindous d'aujourd'hui, a rarement inspiré de figure plus grandiose. Tête d'éléphant, corps d'homme, c'est le dieu de la sagesse. Sa trompe plonge dans une coupe remplie de gâteaux de riz, il porte sur la tête une couronne. La secte des Gānapatyas révère Ganesa (Ganapati) par dessus tous les autres dieux, dans des fêtes accompagnées d'orgies sexuelles. L'origine de cette tête d'éléphant est diversement racontée dans les Purānas. Quiconque s'est familiarisé avec la mentalité hindoue comprendra tout de suite que cette particularité anatomique vaut à Ganesa l'honneur d'être invoqué à l'aide avant toute entreprise. Une sagesse supérieure et pleine d'humour respire dans cette énorme tête, l'aspect du bloc suggère la constance absolue et l'éternité. Daté de 1239.

Pl. 170. – Les buffles Nandi ne sont plus en cette basse époque que des animaux admirablement modelés, mais du divin plus trace.

* Voir Foucher, Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, Paris 1903, II, p. 58 et ss.

BIBLIOGRAPHIE

Ars Asiatica III, Sculptures Civaites par Rodin, Coomaraswamy, Havell, Goloubew. Bruxelles et Paris 1921.

John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archaeological Collections in the Indian Museum. Calcutta 1883. 2 vol.

Samuel Beal, Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World. Londres 1906.

General L. de Beylié, L'architecture hindoue en Extrême-Orient. Paris 1907.

Theodor Bloch, Supplementary Catalogue of the Archaeological Collection of the Indian Museum. Calcutta 1911.

Jas. Burgess, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. Londres 1897. Deux portefeuilles et texte.

William Cohn, Probleme der indischen Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst. XXV. 10.

Ananda K. Coomaraswamy, The Arts and Crafts of India and Ceylon. Londres, Edimburgh 1913.

Le même, The Dance of Siva. Fourteen Indian Essays. New-York 1918.

Paul Deussen, Allgemeine Geschichte der Philosophie. Leipzig 1899ff.

John Dowson, A Classical Dictionary of Hindu Mythologie and Religion, Geographie, History and Literature. Londres 1903.

James Fergusson and James Burgess, The Cave Temples of India. Londres 1880.

James Fergusson, History of Indian and Eastern Architecture. Londres 1910. 2 vol.

A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I. Paris 1905. II. 1, Paris 1918.

Le même, The Beginnings of Buddhist Art. Paris, Londres 1917.

Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900.

E. B. Havell, Indian Sculpture and Painting. Londres 1908.

Le même, The Ideals of Indian Art. Londres 1911.

Le même, The Zenith of Indian Art. Ostasiatische Zeitschrift, I, p. 1 sq.

Le même, A Handbook of Indian Art. Londres 1920.

Hans F. Helmolt, Weltgeschichte. Ier vol. Leipzig, Vienne 1913.

G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914. 2 vol.

Graf Hermann Keyserling, Das Reisetagebuch eines Philosophen. Darmstadt 1919. 2 vol.

R. Kimura, Shifting of the Centre of Buddhism in India. University of Calcutta, Journal I. Calcutta 1920.

Sten Konow, Indien. Leipzig, Berlin 1917. Aus Natur und Geisteswelt, 614 brochures.

Chr. Lassen, Indische Altertumskunde. Leipzig 1862–74.

James Legge, A Record of Buddhistic Kingdoms being an Account by the Chinese Monk Fa-hien. Oxford 1886.

E. Osborn Martin, The Gods of India. Londres, Toronto 1914.

Vincent A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford 1911.

Le même, The Early History of India. Oxford 1908.

Le même, The Oxford History of India. Oxford 1919.

D. Brained Spooner, Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum. Bombay 1910.

J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archaeological Museum at Māthurā, Allahabad 1910.

M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur. I. Leipzig 1908. II. Leipzig 1913 u. 1920.

Karl With, Java. La Haye 1920.

Imprimerie Fr. Richter, G. m. b. H., Leipzig

Sculptures de la plus haute époque

IIIe—IIe siècle avant Jésus-Christ

COLONNE COMMÉMORATIVE DE SĀRNĀTH

ENCEINTE DE SĀNCHĪ, BARHUT, BODH-GAYĀ

SCULPTURES RUPESTRES D'UDAYAGIRI (ORISSA) ET DE KĀRLI



Sārnāth, chapiteau d'une colonne commémorative surmonte de lions *2ème moitié du IIIe s. av. J-C.*
Granit poli, d'un seul bloc



Sārnāth, chapiteau d'une colonne commémorative — *2ème moitié du IIIe s. av. J.-C.*
Détails de l'entablement



Barhut, piliers à reliefs de l'enceinte du Stūpa
à gauche: Chandā Yakshinī, à droite: Kubera Yaksha
Indian Museum, Calcutta

Vers 200 av. J.-C.



Barhut, enceinte du Stūpa — *Vers 200 av. J.-C.*

En haut: buste royal dans le médaillon d'une traverse. En bas: médaillon d'un pilier montrant des adorateurs de l'arbre Nyagrodha du Bouddha-Kāsyāpa. Indian Museum, Calcutta



Vers 200 av. J.-C.

Barhut, relief sur un pilier d'enceinte

Couple inconnu. Indian Museum, Calcutta



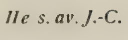
Vers 200 av. J.-C.

Barhut, reliefs des piliers de l'enceinte du Stūpa (Adorateurs)

Indian Museum, Calcutta



Bodh-Gayā, clôture en pierre *IIe s. av. J.-C.*



Udayagiri (Orissa), grotte de Rāni Gumphā — *IIe s. av. J.-C.*

Scènes bouddhiques inconnues; frise de l'étage inférieur



Udayagiri (Orissa), grotte de Rāni Gumphā — *IIe s. av. J.-C.*

Scènes bouddhiques inconnues ; frise de l'étage inférieur

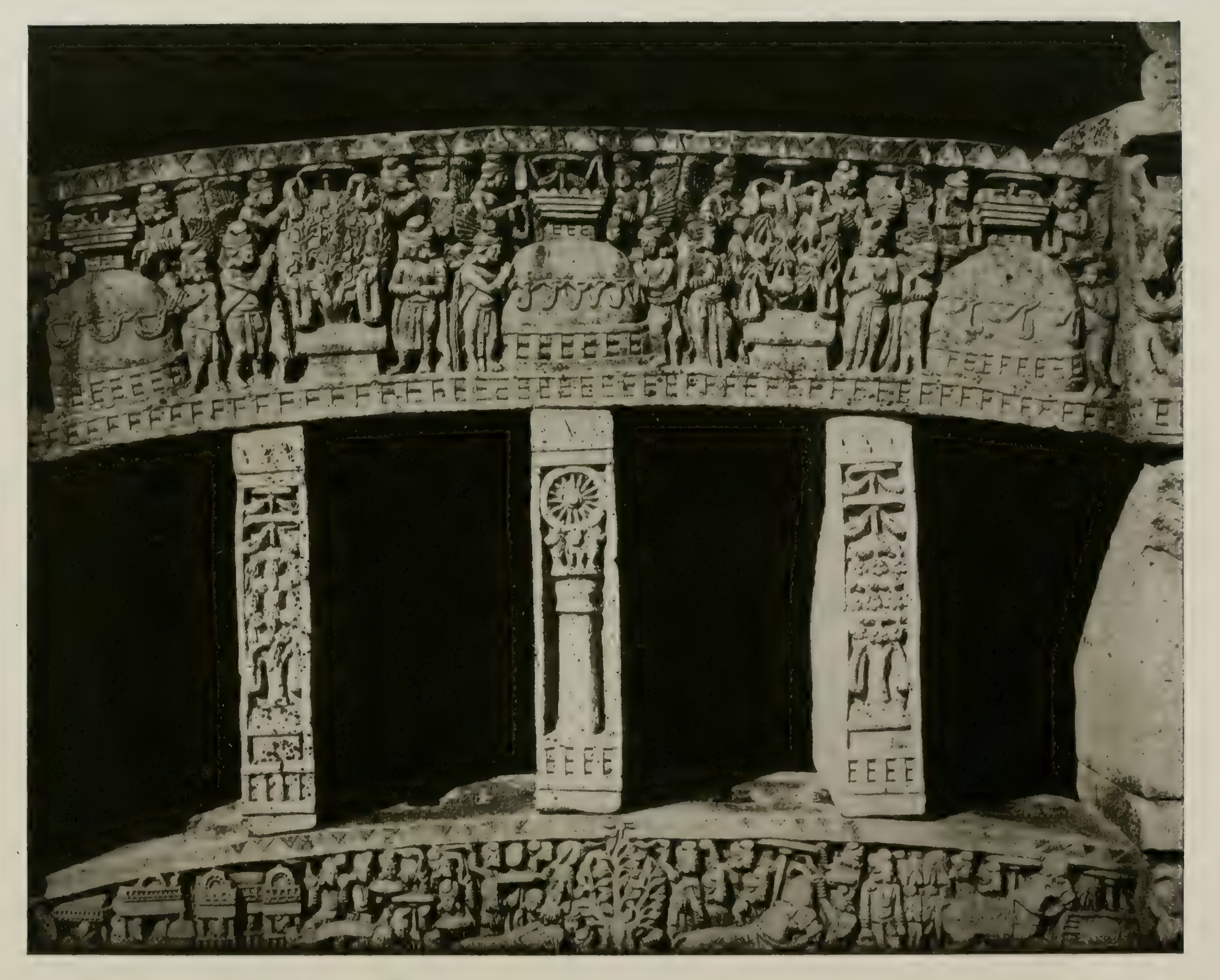
Kārli, Chaitya — Sculptures rupestres de l'entrée

Les deux couples enlacés (peut-être des divinités gardiennes) sont du IIe s. av. J.-C.
Le reste des sculptures (Bouddha et suivants) se placent entre le IVe et le VIe s. ap. J.-C.

IIe s. av. J.-C. et IVe VIe ap. J.-C.



Sānchī, porte occidentale *Ier s. av. J.-C.*
Enceinte et partie du Stūpa (haut. env. 10 m)



Sānchī, porte orientale, traverse supérieure (d'après un moulage) *Ier s. av. J.-C.*

En haut : Stūpas et arbres sacrés entourés d'adorateurs



Sānchī, porte nord — *Ier s. av. J.-C.*
Linteau de la porte septentrionale de l'enceinte (haut. env. 7 m)



Sānchī, porte orientale *Ier s. av. J.-C.*
Détail (Yakshinī) du linteau

Sculptures de l'époque Kushān

(environ 50–300 après J.-C)

STŪPAS D'AMARĀVATI ET DE MATHURĀ



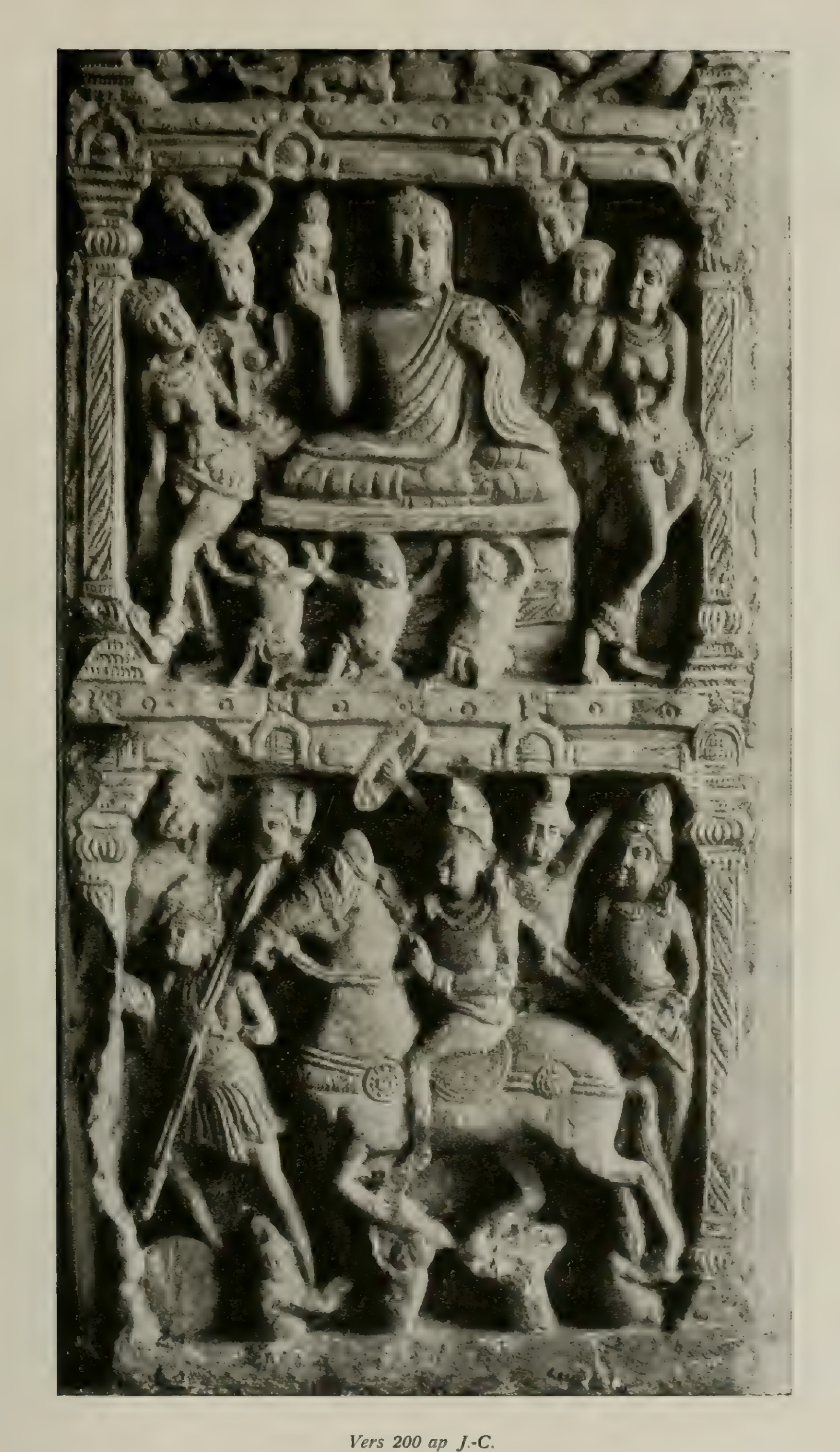
Amarāvati, partie du revêtement du Stūpa (env. $1^3/_4$ m de haut) *En 200 ap. J.-C.*
Vue d'un Stūpa semblable à celui d'Amarāvati



En 200 ap J.-C.

Amarāvati, plaque de revêtement du Stūpa (haut. env. 75 cm)

Stūpa entouré de Nāgas et d'adoratrices



Vers 200 ap J.-C.

Amarāvati, detail d'un plaque de revêtement du Stūpa

En haut: Bouddha tenté par les filles de Māra (Māra-dharshana)

En bas: Siddhārta (Bouddha) quitte Kapilavastu pour se faire ascète (Mahābhinishkramana, le grand départ). Largeur env. 40 cm



Amarāvatī
Scène non identifiée

IIe s. ap. J.-C.

18

Mathurā, détails de l'enceinte d'un Stūpa bouddhique (Jaina-Stūpa) *IIe s. ap. J.-C.*

Nymphes (Yakshinī): celle de gauche saisissant un rameau fleuri à l'arbre Asoka (Mathurā-Musée, haut. env. 65 cm)
Celle de droite, une cage tressée à la main et un oiseau sur l'épaule, au dessus, une dame et sa servante s'ornant devant un miroir. (Calcutta, Indian Museum, haut. env. 1 1/4 m)





Mathurā, figures de l'enceinte d'un Stūpa
Figures de femmes ornant des piliers

IIe s. ap. J.-C.

Sculptures des époques Gupta et Pāla

(Bihār et Bengale)

des années 300 à 600 environ après J.-C. et de 700 à 1193

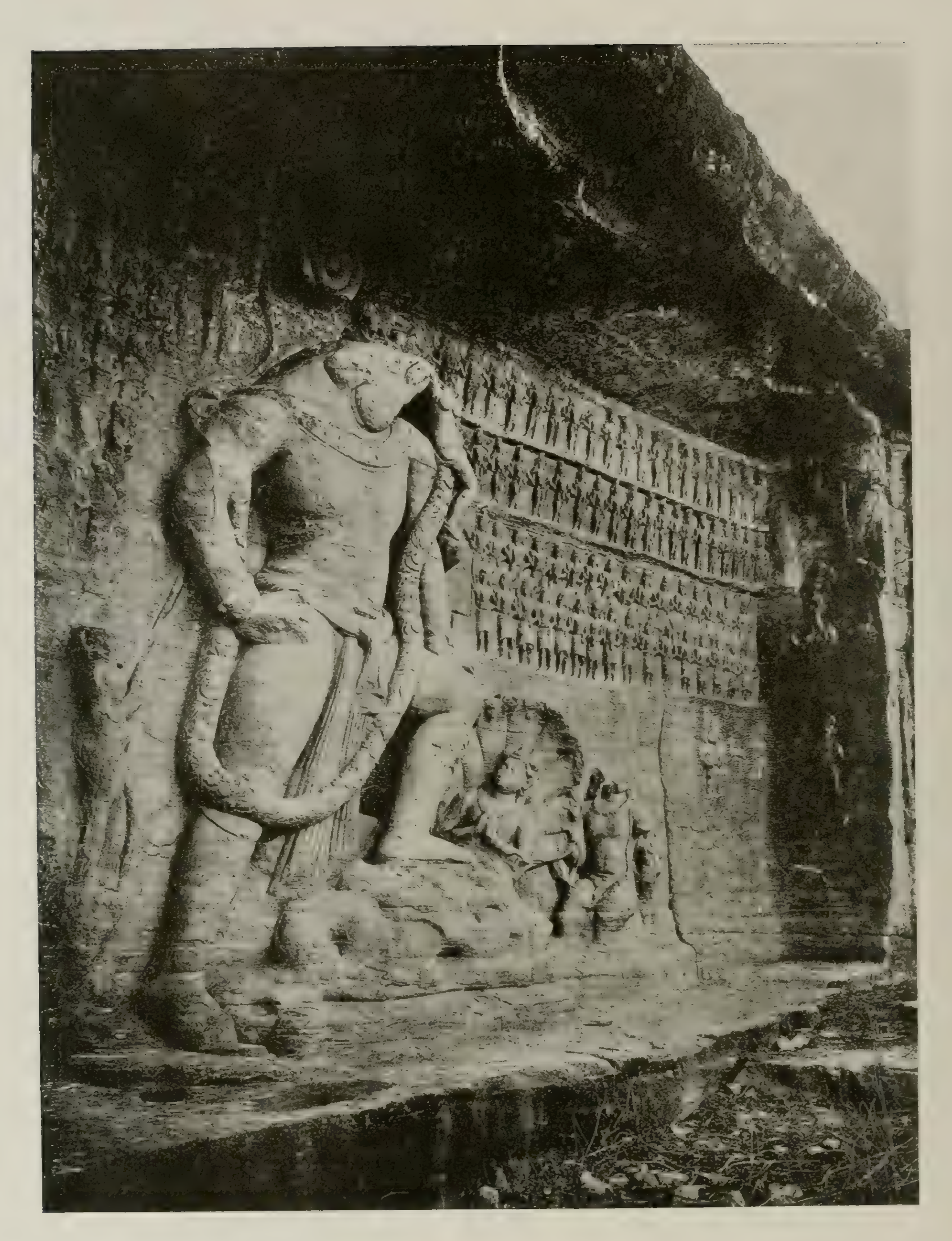
LA CAVERNE D'UDAYAGIRI

LE TEMPLE DE DĒOGARH

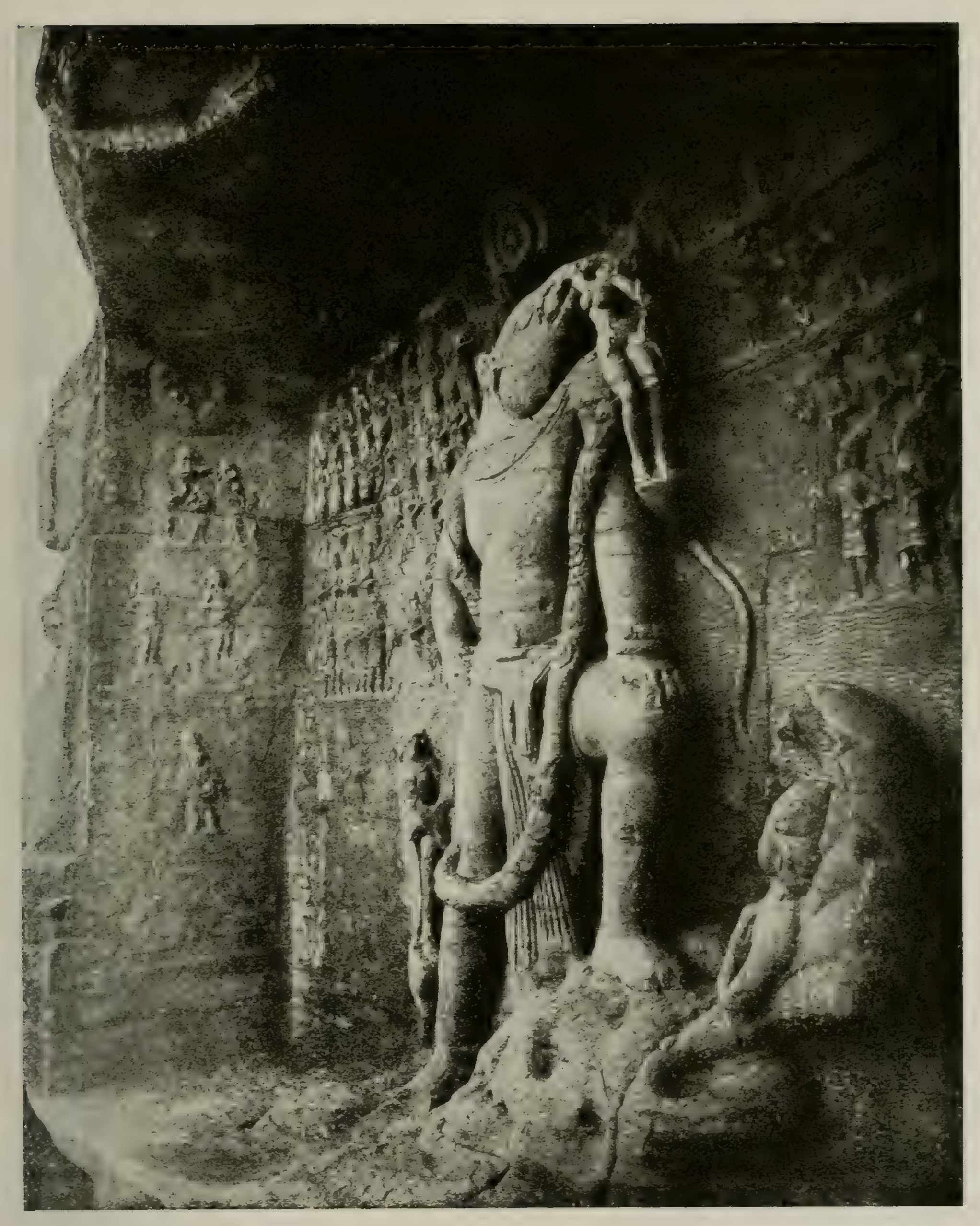
STATUES DU BOUDDHA À BIHĀR



Sārnāth, Musée *Ve siècle.*
Bouddha dans l'attitude (Mudrā) de la prédication (Dharma-chakra), haut. env. 1,40 m



Grotte d'Udayagiri (Gwallior) *Vers 400 ap. J.-C.*
Vichnou dans son incarnation de sanglier (Varāha-Avatāra), haut. env. 3¼ m



Grotte d'Udayagiri (Gwallior) *Vers 400 ap. J.-C.*
Vichnou dans son incarnation de sanglier (Varāha-Avatāra)

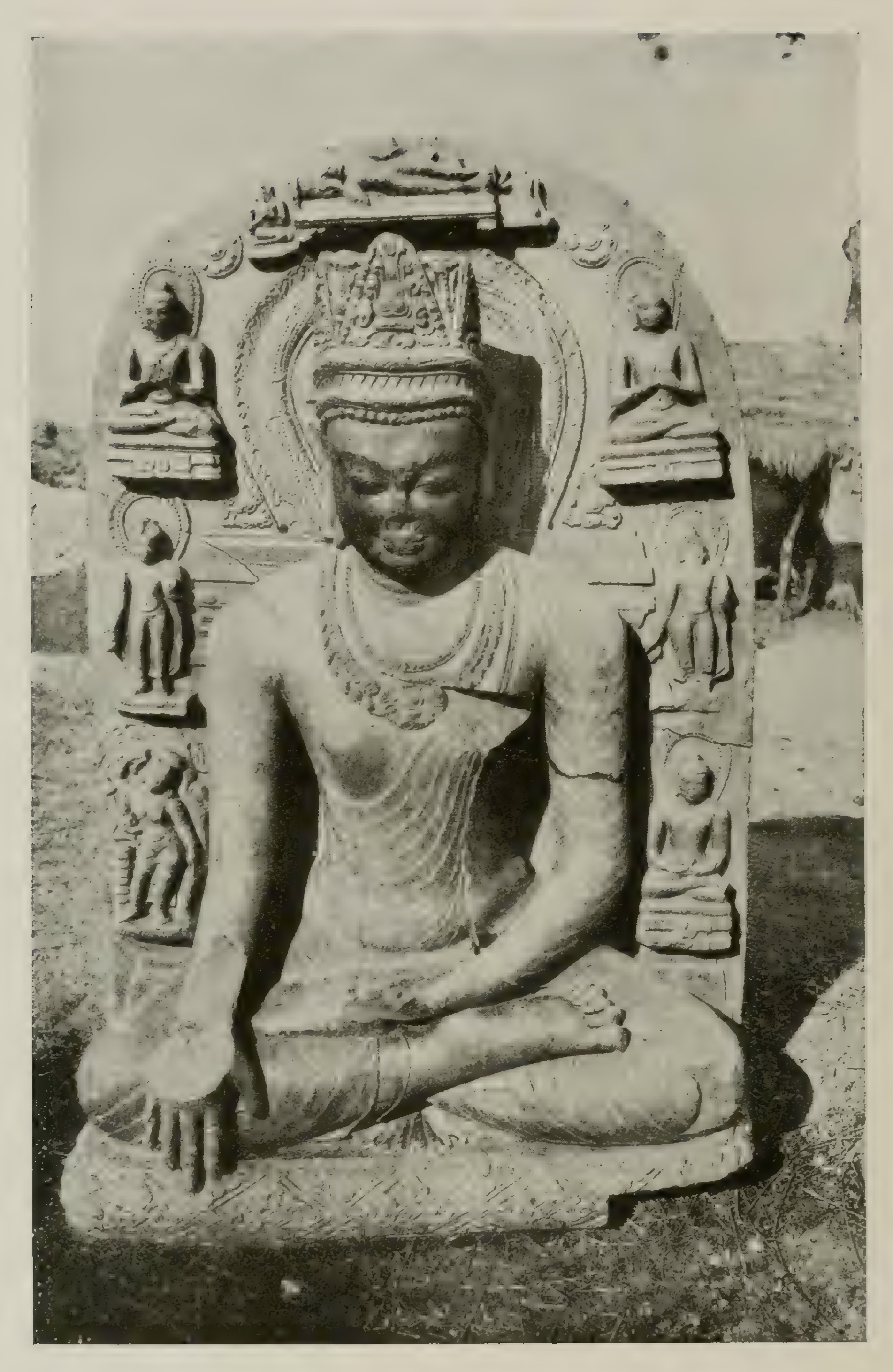


Temple de Dēogarh *Vers 500 ap. J.-C.*

Délivrance du roi des Eléphants par Vichnou (Ranganatha), haut. env. $1^1/_2$ m



Temple de Dēogarh *Vers 500 ap. J.-C.*
Vichnou reposant sur le serpent polycéphale (Ananta), haut. env. 1½ m



Bodhisattva (Maitreya?) dans l'attitude (Mudrā) de l'appel au témoignage (Bhūmisparsa-Mudrā) — *VIe siècle.*

Au second plan, les principaux événements de la vie de Bouddha — Provenance de Bihār, actuellement à l'Indian Museum, Calcutta



Bodhisattva (?) et donateurs — *VIIe—Xe siècle.*
A Sārnāth



Figure bouddhiste tétracéphale — *Xe–XIIe siècle.*
Sārnāth

Les temples rupestres de l'Inde occidentale

Vᵉ–IXᵉ siècle

AJANTĀ, BĀDĀMI, ELURĀ, ELEPHANTA



Ajanta, grotte 19 — *Ve siècle.*

Façade, côté gauche — Figures de Bouddha et de divinités gardiennes (Dvarapala)

29



Ajantā, grotte 19 *Ve siècle.*
Façade, côté droit, hauteur des colonnes 2 ³/₄ m — Figures de Bouddha et de Dvārapāla



Ajantā, grotte 19 — *Ve siècle.*

Paroi gauche de l'entrée, montrant le roi et la reine Nāga dans une attitude familière (Mahārāja-Līlā)



Ajantā, grotte 26 — *Ve siècle.*

Temple taillé dans le roc (Chaitya) — au fond, Stūpa et figures du Bouddha



Bādāmi, grotte 3, côté est du vestibule *VIe siècle.*

Vichnou, dieu du Paradis (Vaikuntha) assis sur le serpent polycéphale (Vaikuntha-Nātha), haut. env. 3½ m



Bādāmi, grotte 3, côté est du vestibule *VIe siècle.*
Piliers et chapiteaux ornés de figures, à côté Vichnou aux huit bras, haut. env. 5 m



Elurā, grotte de Rāvana-kā-Khāi. Hauteur des piliers env. $3^1/_2$ m — *VIIe–VIIIe siècle.*

à gauche: Rāvana sous le mont Kailāsa, à droite: Siva dansant (Natarāja)

35

Elura, grotte de Ravana-ka-Khai
Siva dansant (Nataraja)

VIIe VIIIe siècle.

36



Elurā, temple rupestre de Kailasa — *VIIIe siècle.*
Vers du Nord-ouest

37

Elurā, temple de Kailāsa
Vers du Sud-ouest

VIIIe siècle.



Elurā, temple de Kailāsa — *VIIIe siècle.*
Couple enlacé



Elurā, temple de Kailāsa — *VIIIe siècle.*

Ravana sous le mont Kailasa, sur lequel trônent Siva et Pārvatī



Elura, grotte de Dumar-Lena — *IXe siècle.*

Siva en dieu terrible (Bhairava) revêtu de la peau d'éléphant



Elura, grotte de Dumār-Lena — *IXe siècle.*

Siva en dieu terrible (Bhairava) revêtu de la peau d'éléphant, haut. env. 4 m



Elurā, grotte de Dumār-Lena — *IXe siècle.*

Rāvana sousle mont Kailāsa, sur lequel trônent Siva et Pārvati, haut. env. 4 m

43



Grotte d'Elephanta, hauteur des colonnes env. 5 m — *VIIIe–IXe siècle.*

à gauche: Siva mi-homme, mi-femme (Ardhanārī), au centre: Siva tricéphale (faussement appelé Trimūrti), à droite: Siva et Parvatī

Grotte d'Elephanta

VIIIe–IXe siècle.

Siva (faussement appelé Trimūrtī), à gauche et à droite: Dvarapālas, haut. env. 4 m



Grotte d'Elephanta — *VIIIe—IXe siècle.*
Siva vu de droite



Grotte d'Elephanta *VIIIe—IXe siècle.*
Siva, tête de droite



Grotte d'Elephanta
Siva, tête médiane

VIIIe—IXe siècle.



Grotte d'Elephanta VIIIe–IXe siècle.

Siva et Pārvatī (hauteur de la première figure env. 4 m)



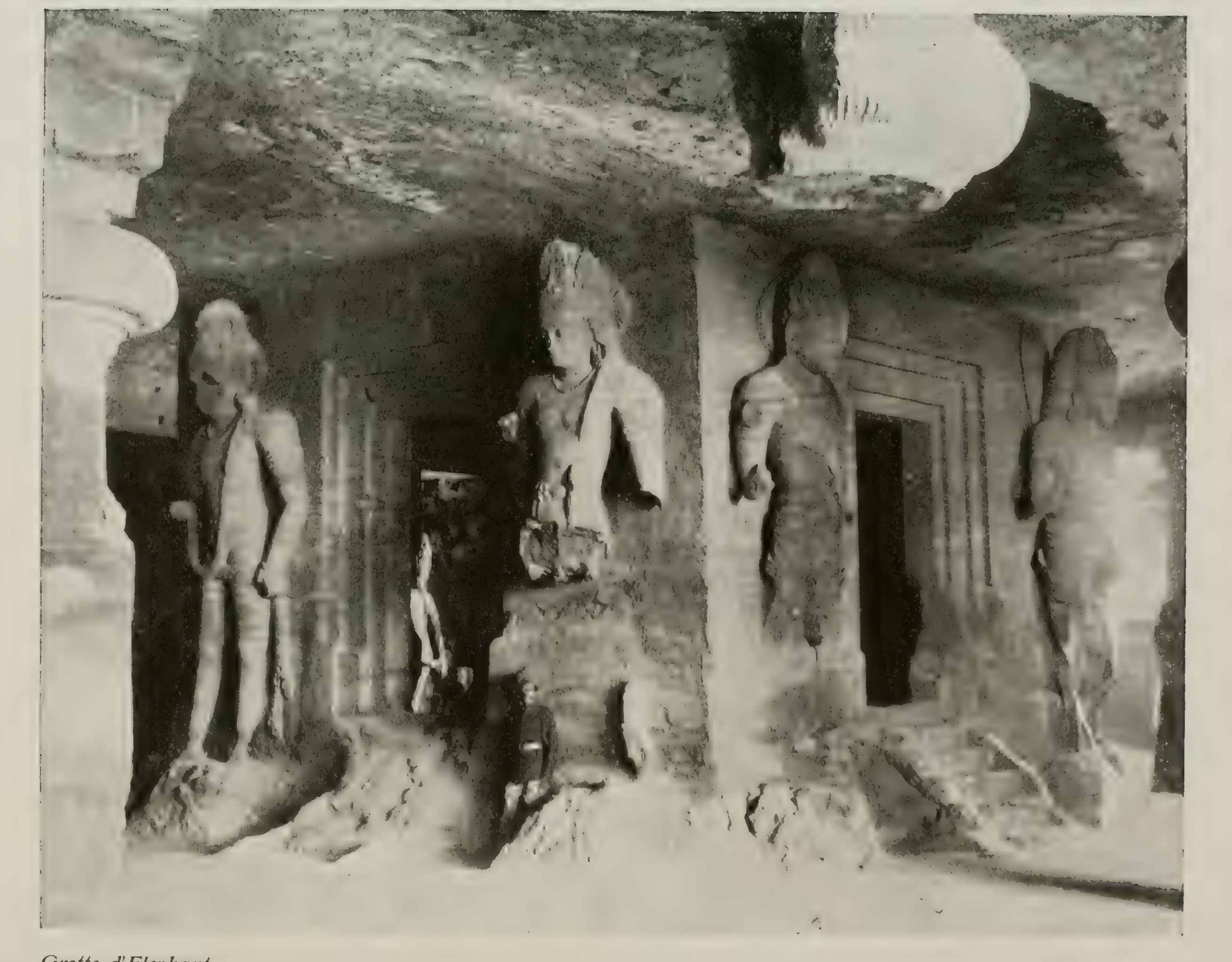
Grotte d'Elephanta *VIIIe—IXe siècle.*
Noces de Siva et Pārvatī (hauteur de la deuxième figure env. 2,60 m)



Grotte d'Elephanta — *VIIIe–IXe siècle.*

Siva dansant (Naṭarāja), haut. env. 3 ¼ m

51



Grotte d'Elephanta
Temple de Linga avec ses divinités gardiennes (Dvārapālas), haut. env. 4 ½ m

VIIIe - IXe siècle.

52

Les sculptures d'Orissa

VIe–XIIIe siècle

BHUBANESVARA ET KONĀRKA



Temple de Lingarāja à Bhubanesvara — *IXe–XIIIe siècle.*
Vue occidentale



Temple de Muktesvara à Bhubanesvara *VIe—VIIe siècle.*
Décoration de la façade sua



Temple de Muktesvara à Bhubanesvara — *VIe–VIIe siècle.*
Groupe de la façade ouest (sorte de Sārdāla), haut. env. 40 cm



Temple de Rājarānī à Bhubanesvara — *XIIe -XIIIe siècle.*

Côté ouest, vue d'ensemble



Temple de Rājarānī à Bhubanesvara — *XIIe–XIIIe siècle.*
Statuettes de la façade sud



Temple de Rājarānī à Bhubanesvara *XIIe–XIIIe siècle.*
Statuettes (Ashta Saktis)



Temple de Rājarānī à Bhubanesvara — *XIIe–XIIIe siècle.*
Statuettes (Ashta Saktis)

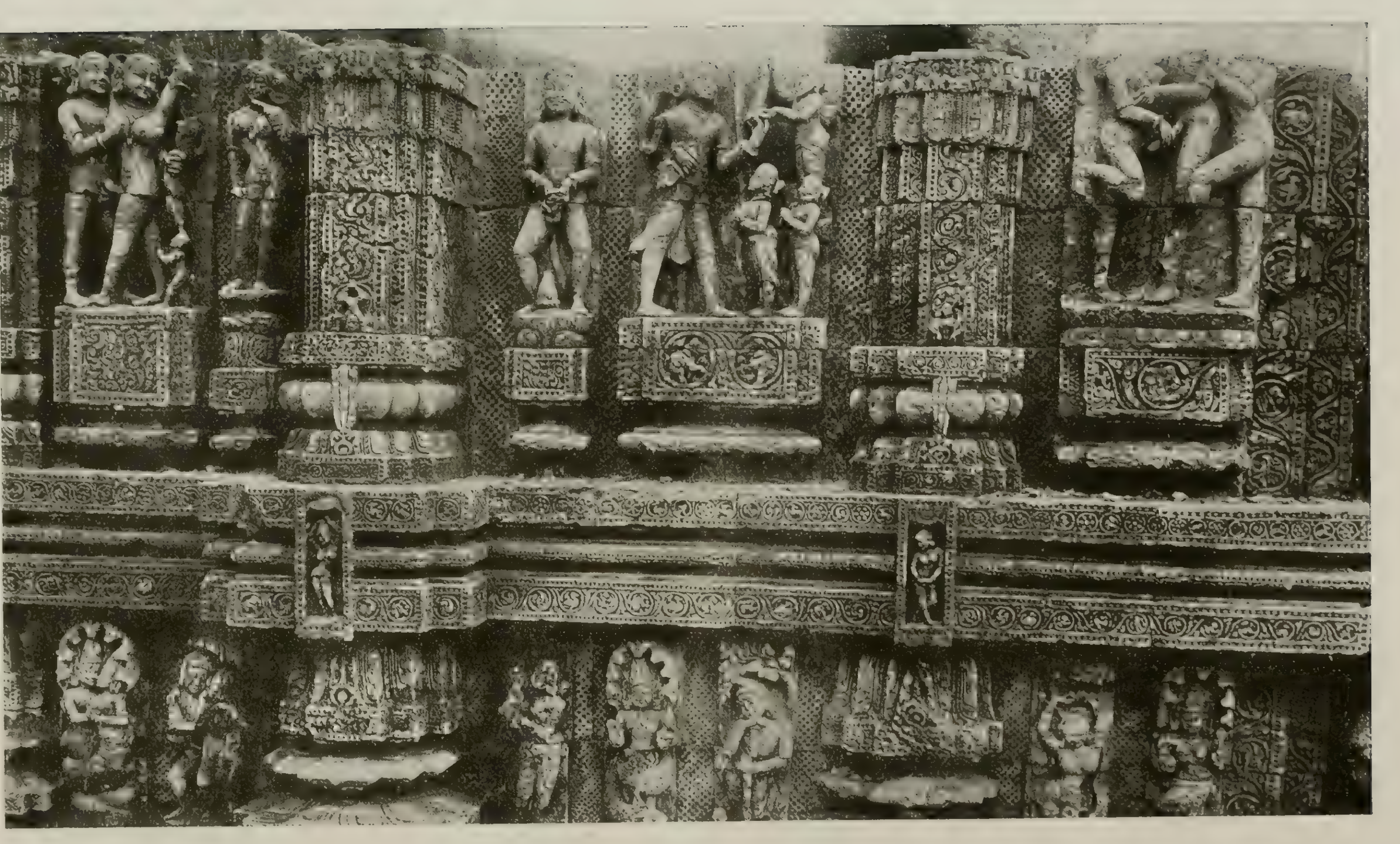
Temple de Konārka (Konārak) *XIIIe siècle.*

Vue d'ensemble prise du sud



Temple de Konārka *XIIIe siècle.*

Eléphants de la face nord (chacun d'un seul bloc, environ grandeur naturelle)



Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*
Partie d'une façade montrant des scènes érotiques, Nāgas, Apsaras



Temple de Konārka
Groupe de la même façade

XIIIe siècle.



Temple de Konārka *XIIIe siècle.*
Profil de statuette (propr. part.)



Temple de Konārka *XIIIe siècle.*
Partie de la façade montrant des scènes érotiques

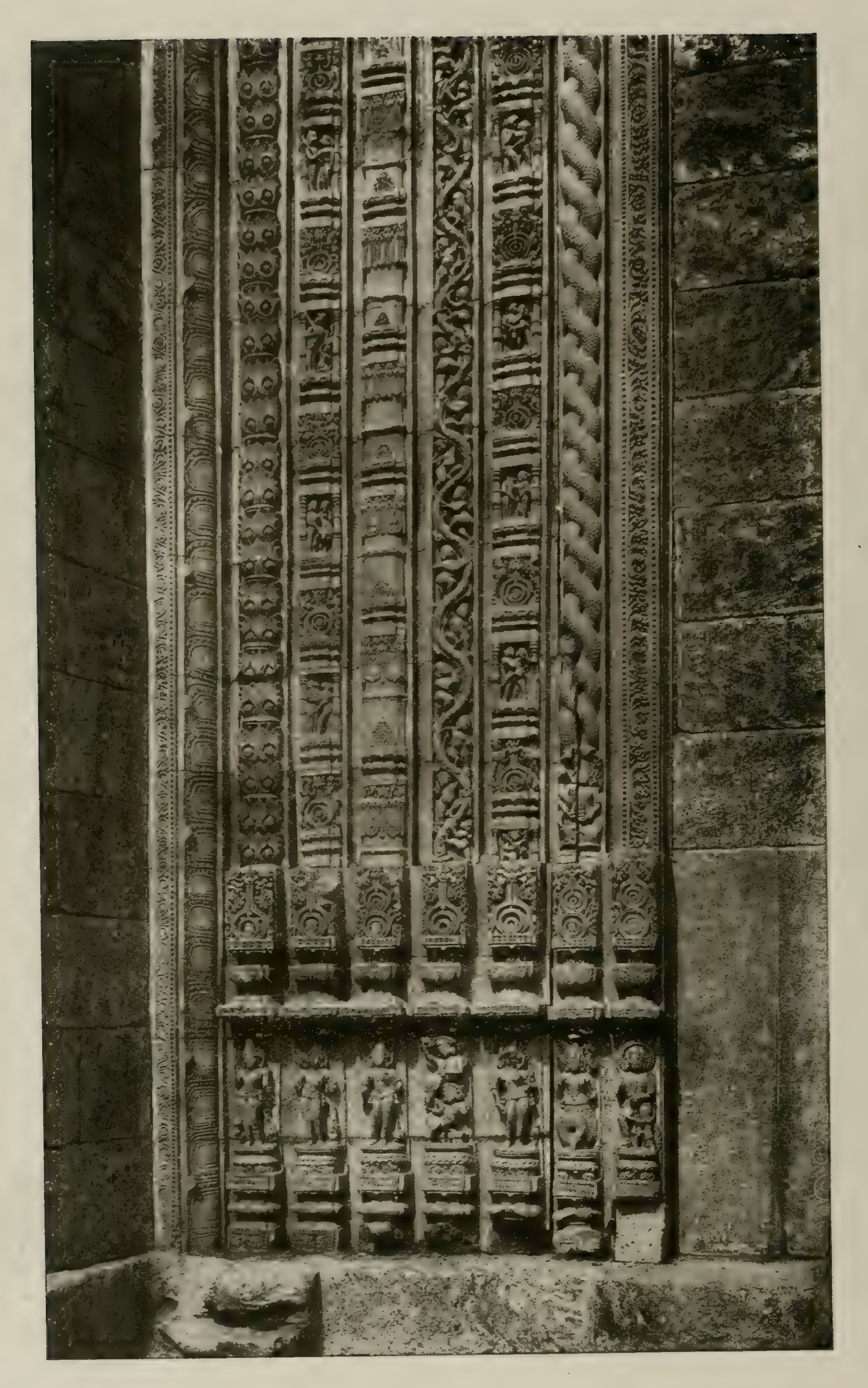


Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*
Couples d'amants et de Nāgas



Temple de Konārka
Niche et figures de femmes

XIIIe siècle.



Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*
Embrasure de gauche de l'entrée est



Temple de Konârka. *Détails de l'embrasure* — *XIIIe siècle.*



Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*

L'une des 24 roues (diamètre env. 3 m)



Temple de Konārka *XIIIe siècle.*
Médaillon sur le moyeu d'une roue (diam. env. 15 cm)



Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*
Autre médaillon de moyeu (diam. 15 cm environ)





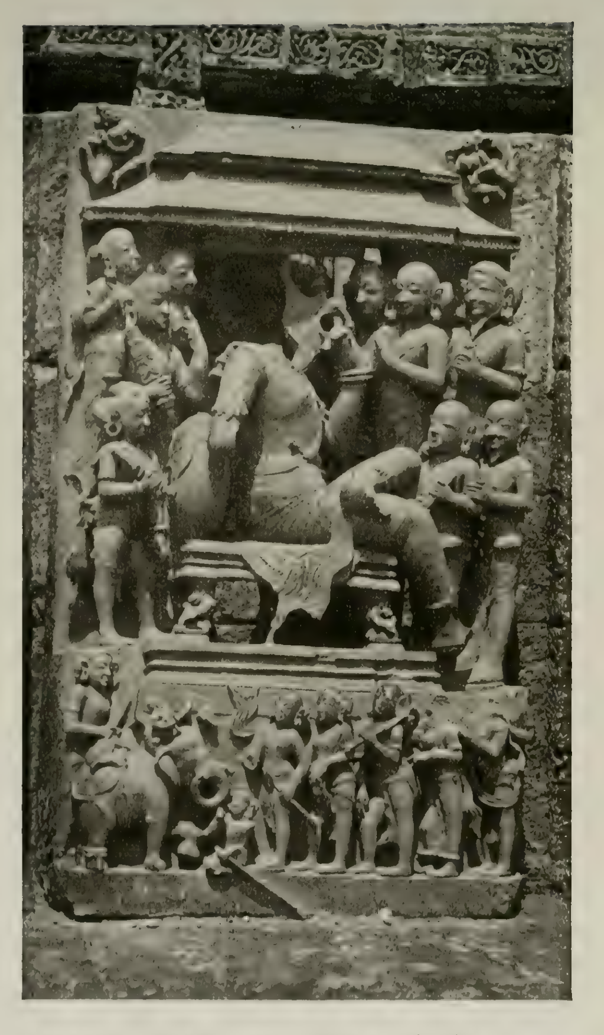
XIIIe siècle.

Temple de Konârka

Parties de socles montrant des frises de cavaliers et d'éléphants (celle du haut est en molasse, celle du bas en chlorite), haut. env. 30 cm



Temple de Konārka — *XIIIe siècle.*
Sūrya (en chlorite), haut. env. 1,80 m





Temple de Konārka, deux reliefs en chlorite
Motifs inconnus (Bāla-Krishna)

XIIIe siècle.



Temple de Konārka *XIIIe siècle.*

Krishna enfant au berceau entouré de joueuses (Bāla-Krishna) (chlorite).

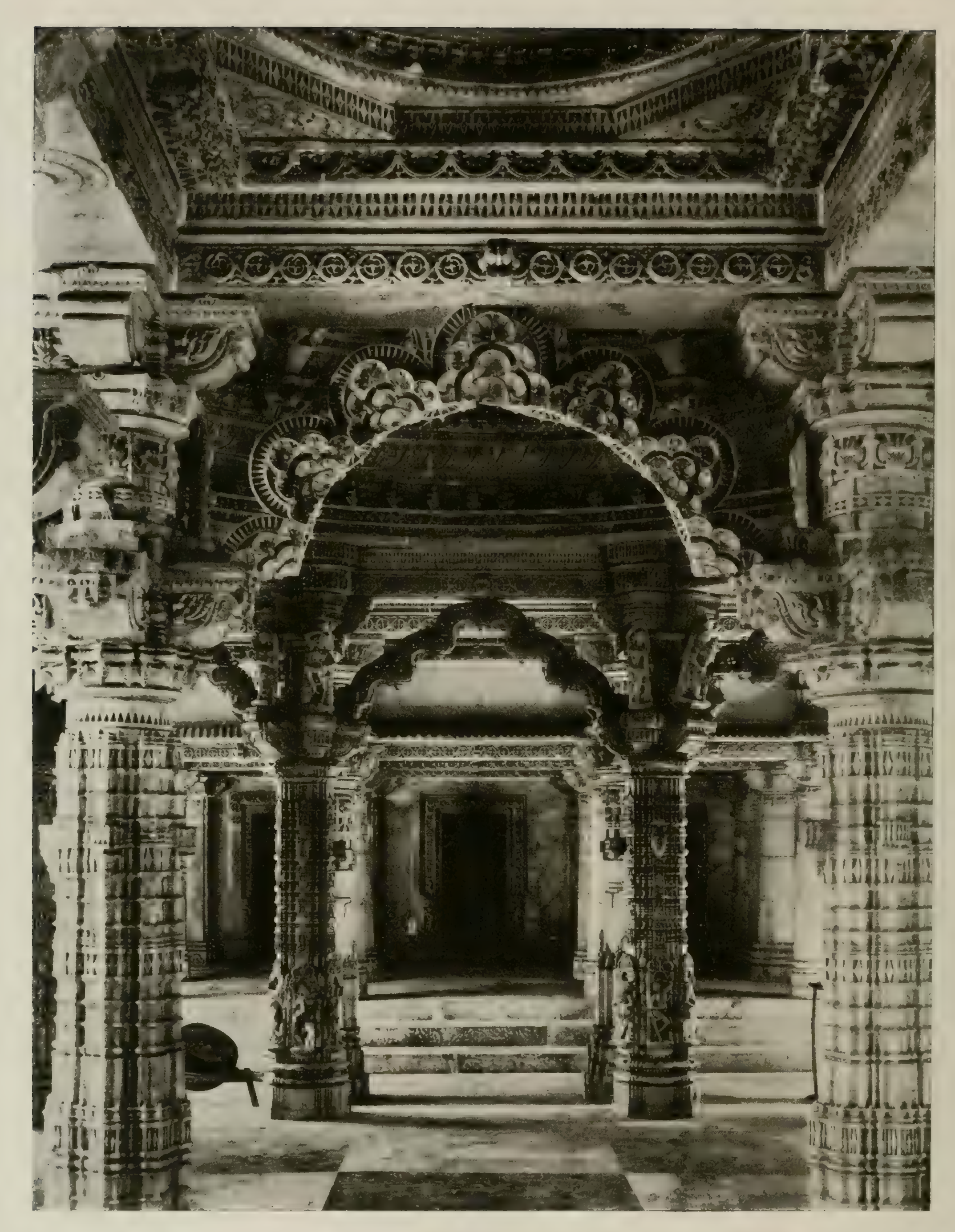
Sculptures jainiste

XIIIe–XVe siècles

MOUNT ABŪ, SADRĪ, GWALLIOR



Mount Abū, Dilwāra, temple d'Adinath (Jaina) — *XIe siècle.*
Plafond de marbre avec les seize Vidyā-devī



Mount Abū, Dilwāra, temple de Nemināthа (Jaina) *XIIIe siècle.*
Intérieur (marbre)



Mount Abū, Dilwāra, temple de Neminātha (Jaina) *XIIIe siècle.*
Tīrthakara (Neminātha), marbre



Mount Abū, Dilwāra, temple de Nemināthа (Jaina) *XIIIe siècle.*
Piliers de marbre



Temple de Sadrī (Udaipur)
Image de Jaina (marbre)

XIIIe—XIVe siècle.



Gwallior, gorge d'Arwāhi, sculptures rupestres — *XVe siècle.*
Tīrthakaras (Jinas), haut. 10—17 m

Les sculptures de l'Inde méridionale

VII[e]–XVII[e] siècles

MĀMALLAPURAM, TANJORE, SRĪRANGAM, KUMBAKONAM, MADURA

Māmallapuram *VIIe siècle.*

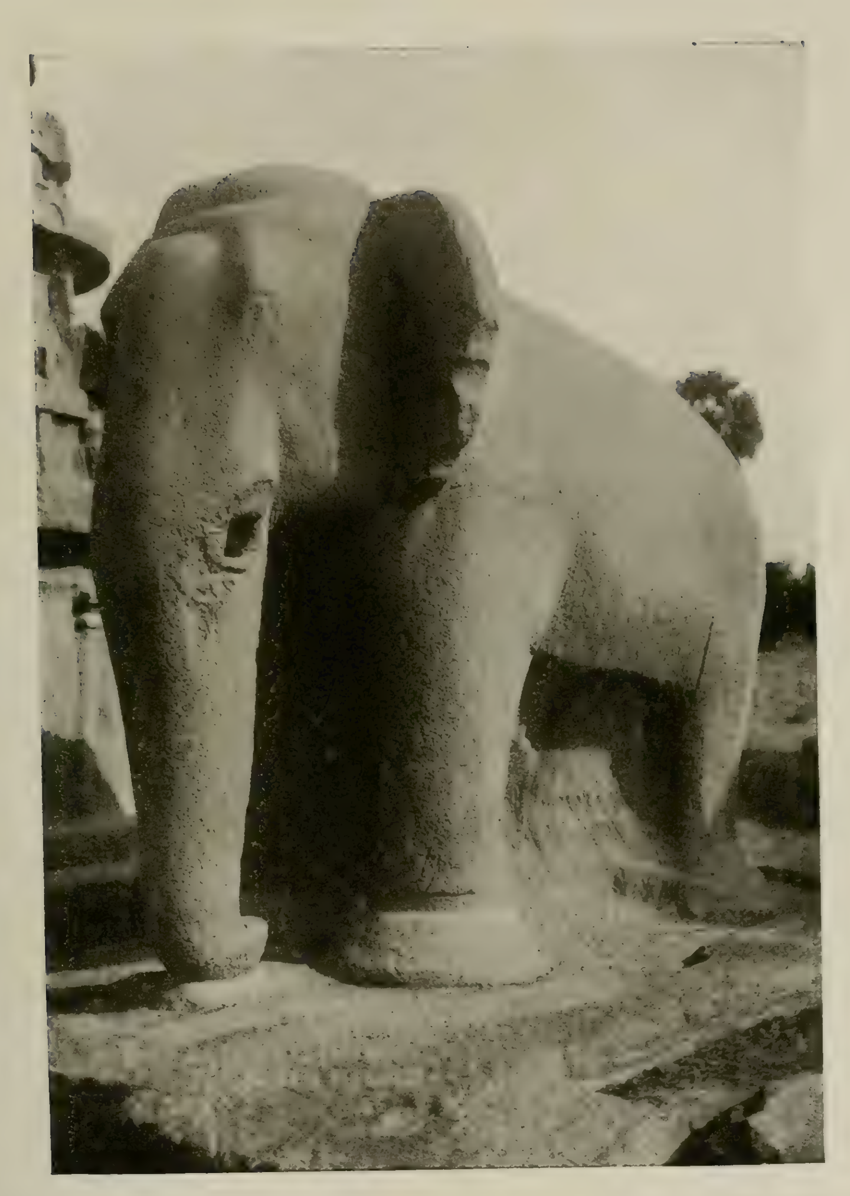
Les temples rupestres (en granit), ou Rathas (hauteur du premier env. 10 m)



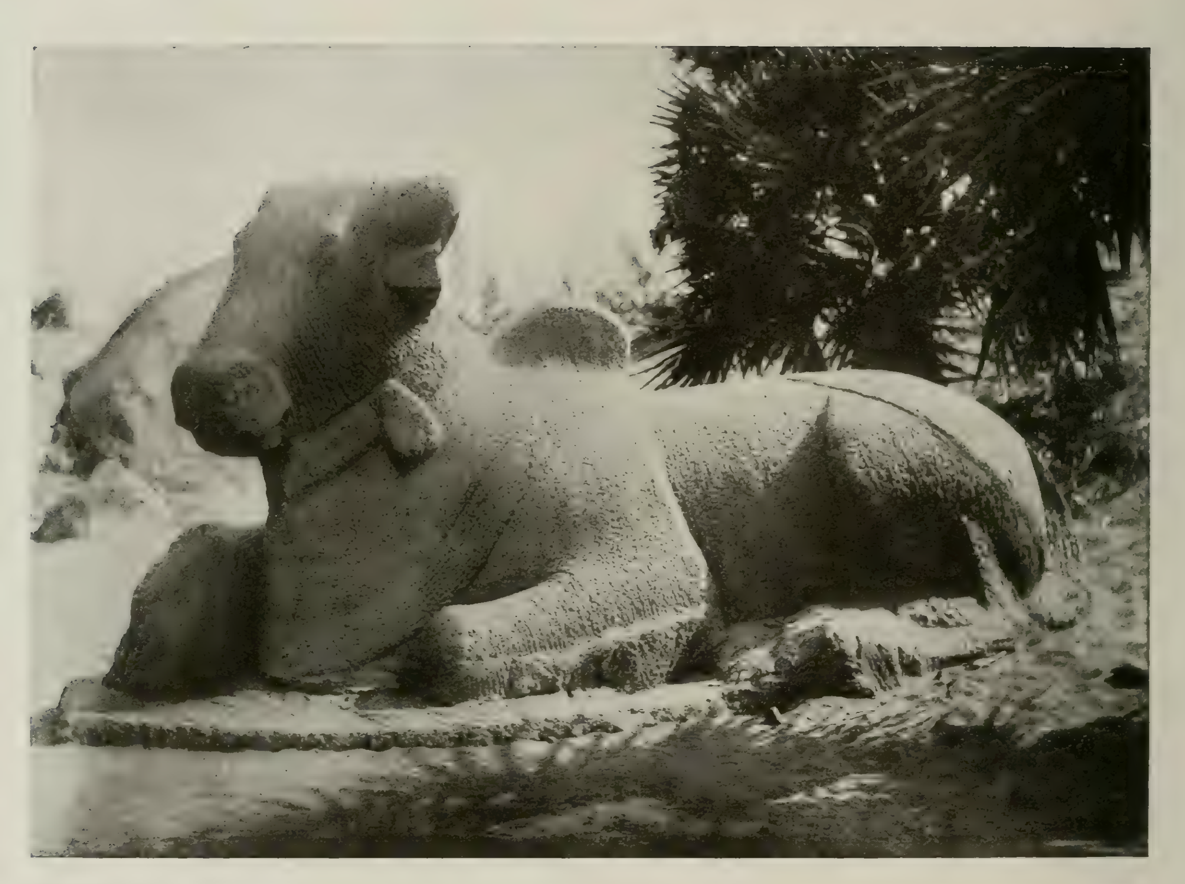
VIIe siècle.

Māmallapuram, Ratha dite d'Arjuna

Figure inconnue



Māmallapuram *VIIe siècle.*
Eléphant sculpté dans le roc



Māmallapuram *VIIe siècle.*
Buffle sacré (Nandi), sculpté dans le roc



Māmallapuram, caverne dite de Yamapuri *VIIe siècle.*
Vishnou reposant sur le serpent polycéphale (Sesha ou Ananta)

Māmallapuram, caverne dite de Yamapuri
Kāli (Chamunda) luttant avec Mahisha à la tête de buffle

VIIe siècle.



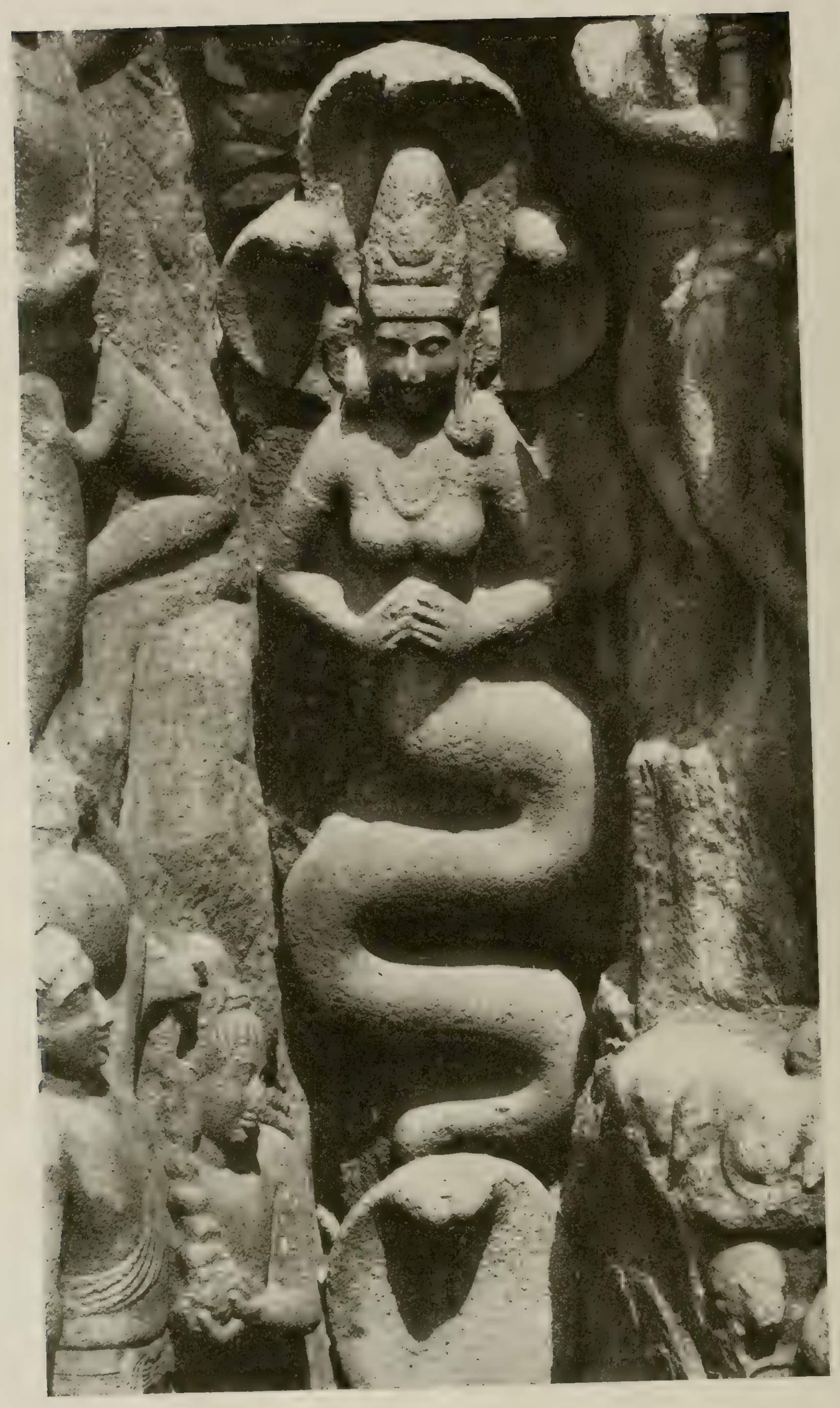
Māmallapuram, caverne dite de Wuladalundha *VIIe siècle.*
Vishnou à la tête de sanglier (Varāha) hissant Bhūmidevī (la Terre) hors des eaux



Māmallapuram, caverne dite de Wuladalundha — *VIIe siècle.*
Les trois pas de Vishnou (Vāmana-Trivikrama)

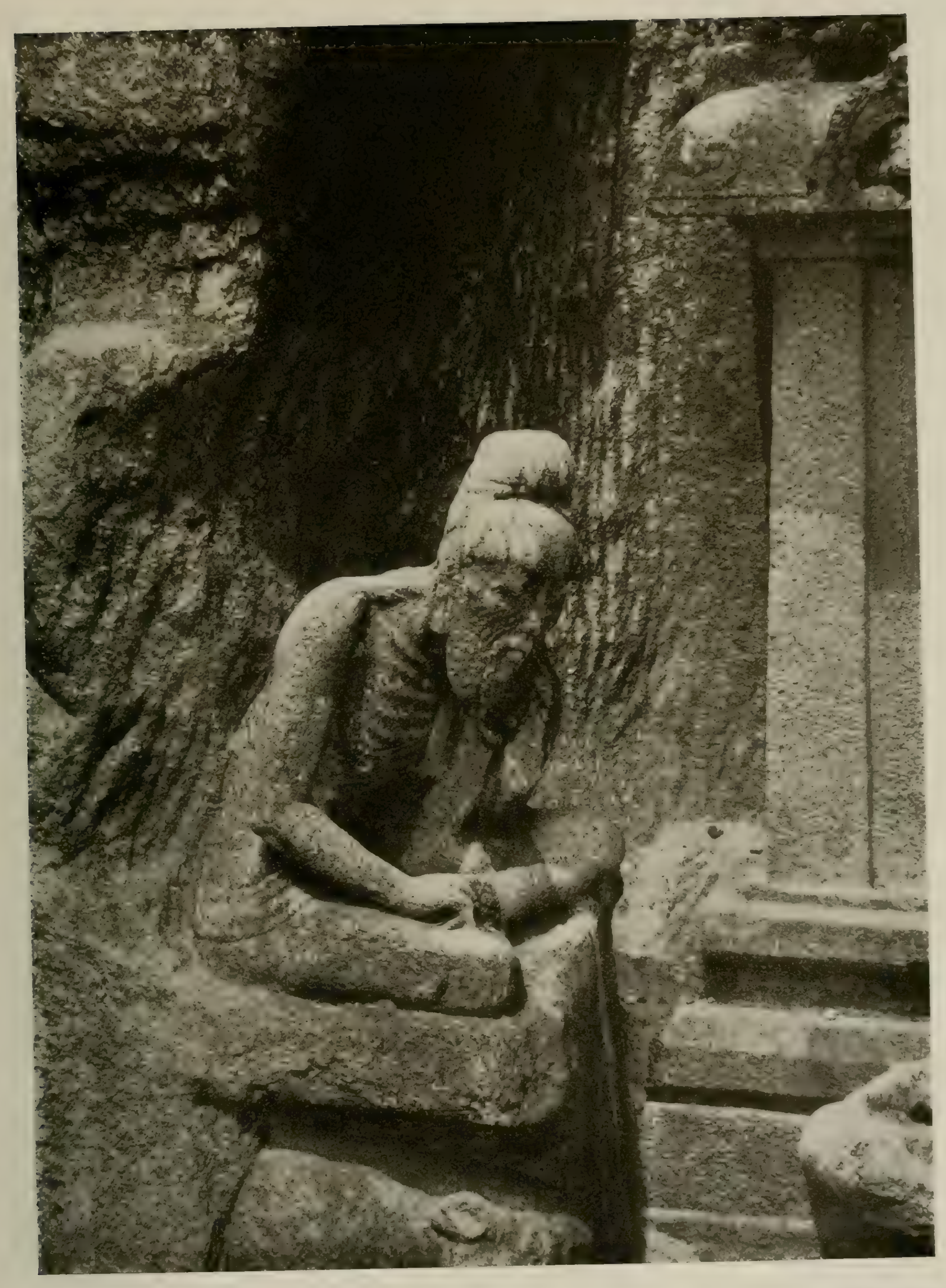


Māmallapuram, relief dans le roc VIIIe siècle.
Descente du Gange sur la terre (ou Pénitence d'Arjuna), haut. 9 m, long. 27 m. Vue d'ensemble



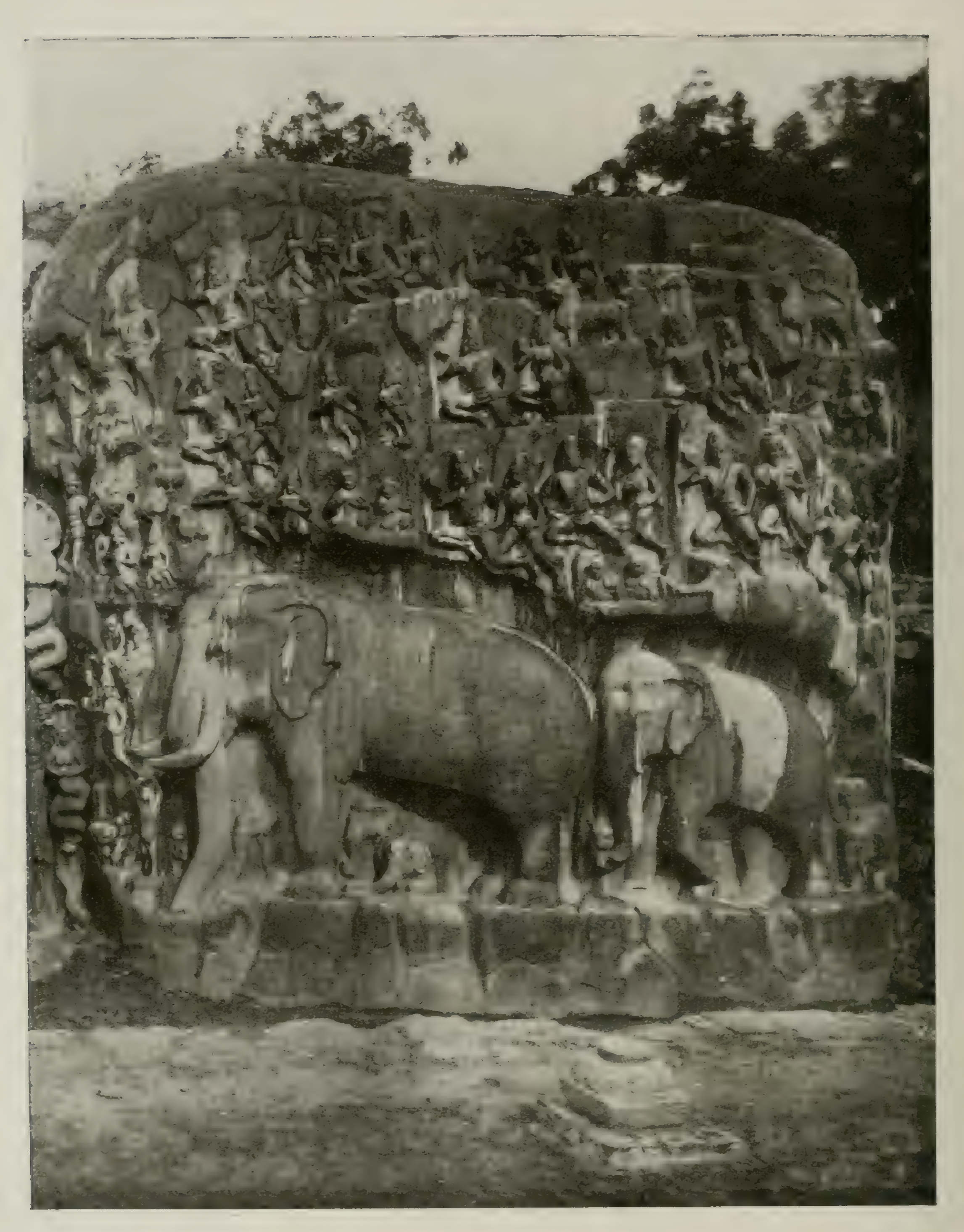
VIIIe siècle.

Māmallapuram
Descente du Gange (Nāgini)



Māmallapuram
Descente du Gange (Ascète)

VIIIe siècle.



Māmallapuram, relief dans le roc — *VIIIe siècle.*
Descente du Gange, côté droit



VIII e siècle.

Māmallapuram
Famille de singes (taillée dans le roc)



Tanjore, partie de la tour surmontant le Saint des Saints (Vimana) — *XI siècle.*

Dvārapālas dans les niches de l'entablement



Tanjore
Buffle sacré (Nandi) d'un seul bloc, haut. env. 4 m

XIe siècle.(?)

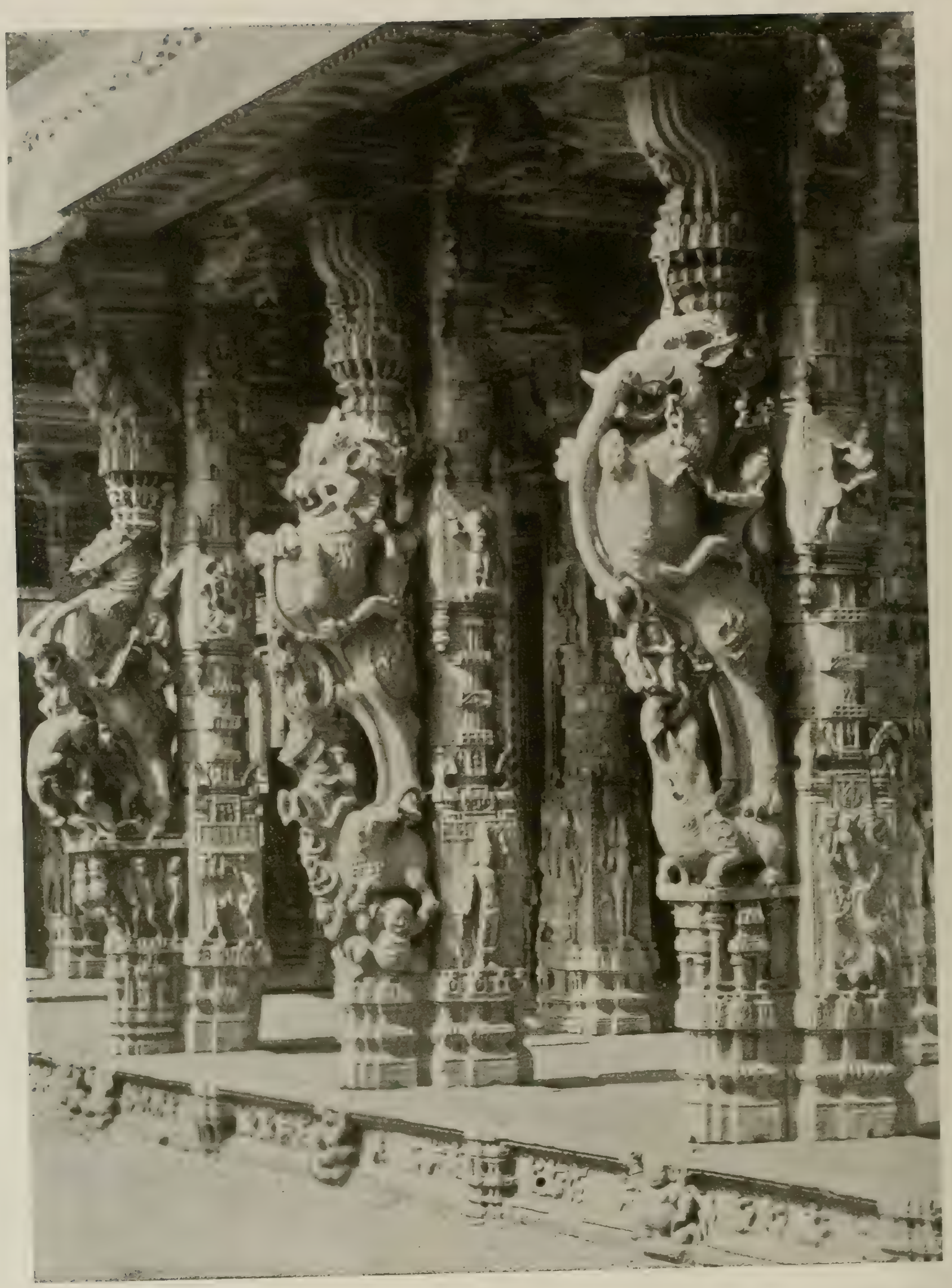


Halebīd (Mysore), temple de Hoysalesvara
Façade nord-est

XIIe—XIIIe siècle.

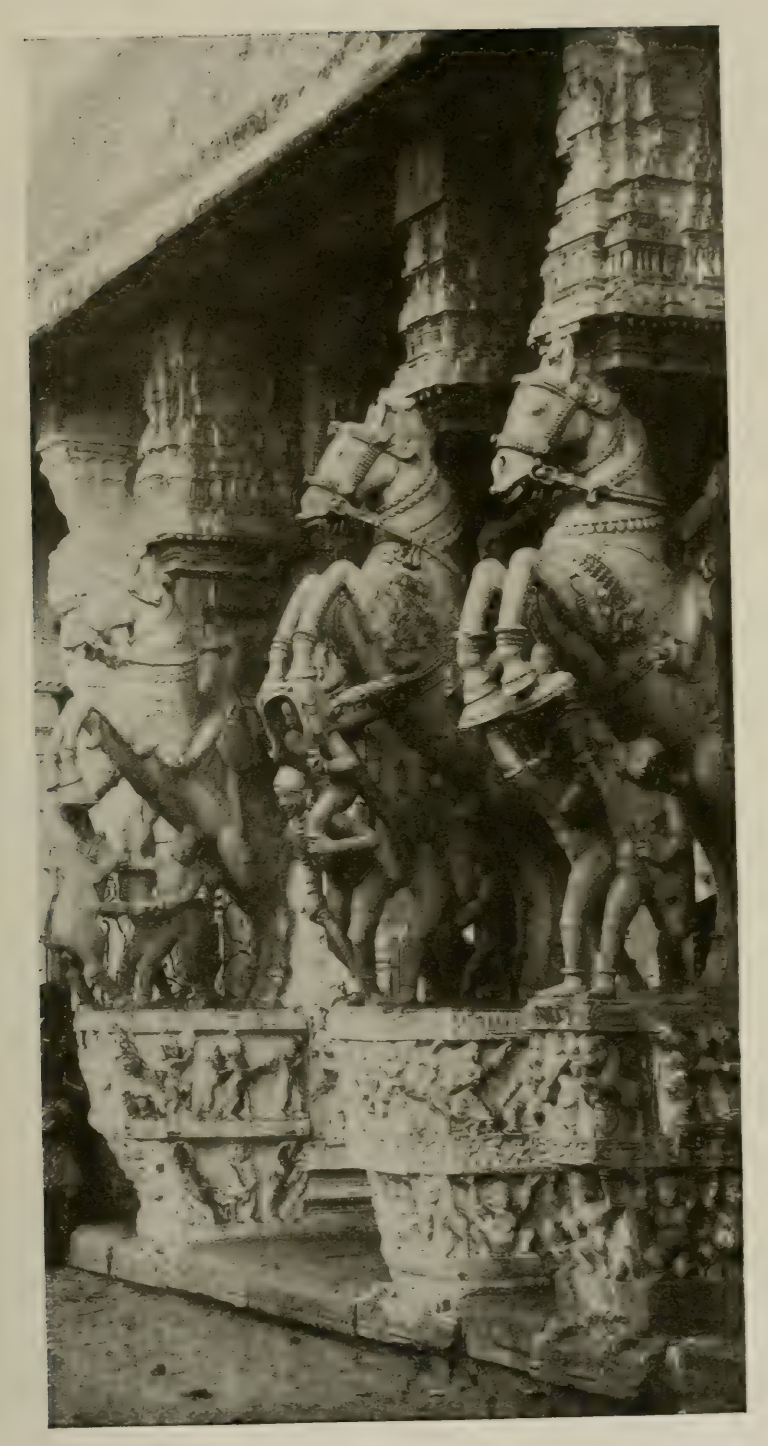


Halebīd (Mysore), temple de Hoysalesvara — *XIIe siècle.*
Façade sud-ouest



Vellore, Kalyāna Mantapam
Pilier avec Sinha

XVIe siècle.

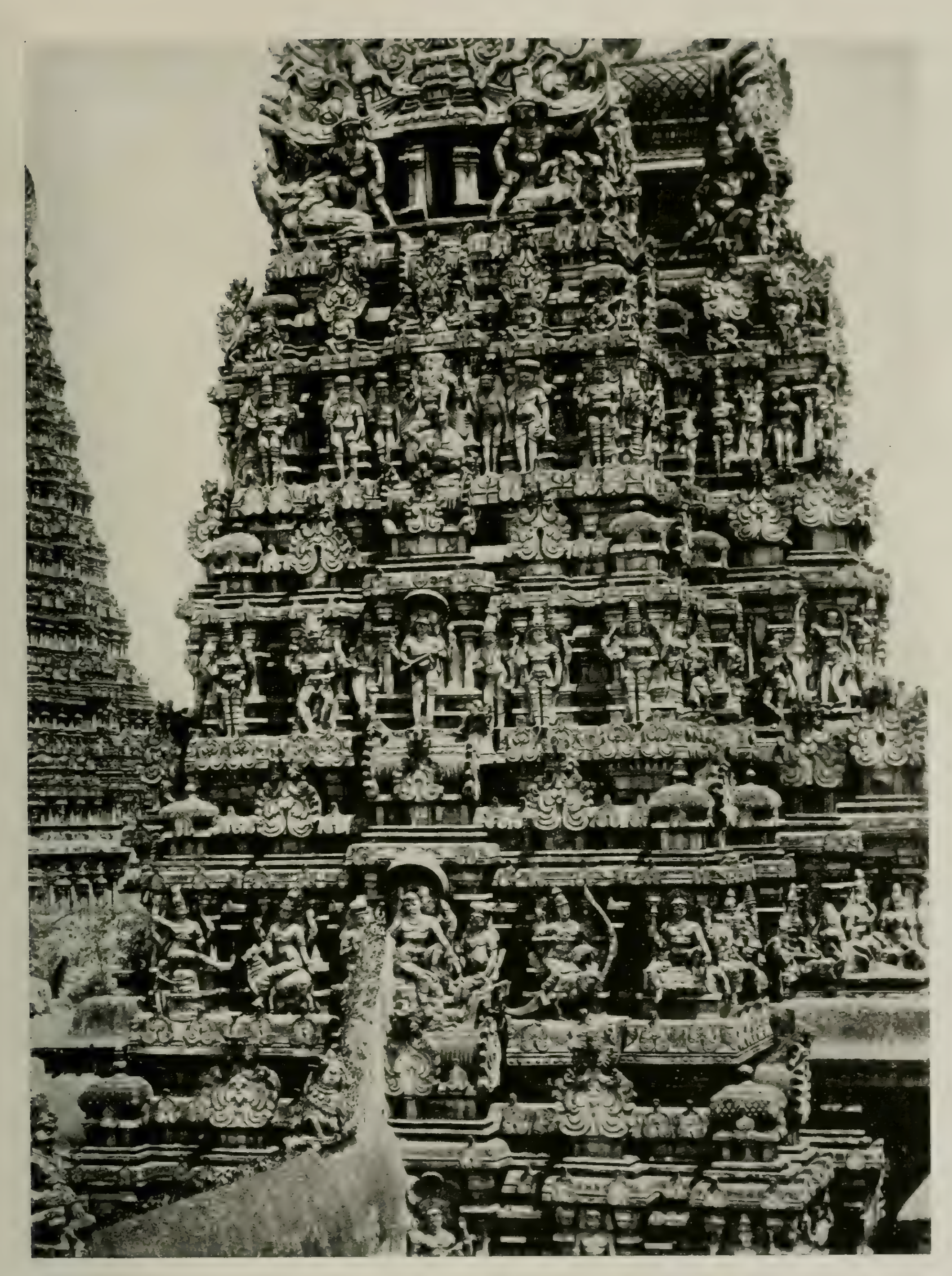


Srīrangam, salle des piliers (Mantapam) *XVIe siècle.*
Piliers et chevaux cabrés



Kumbakonam, tour et porte
Vue d'ensemble (haut. env. 45 m)

XVIIe (?) siècle.



Madura, le grand temple — *XVIIe siècle.*
Vue partielle d'une tour de porte (Gōpuram)



Madura, le grand temple, Pudu Mantapam XVIIe siècle.
Vue de l'intérieur



XVIIe siècle.

Madura, le grand temple, Pudu Mantapam

Siva dansant (Naṭarāja)



Madura, le grand temple, Pudu Mantapam
Rāvana sous le mont Kailāsa, sur lequel trônent Siva et Pārvati

XVIIe siècle.



Madura, le grand temple, Pudu Mantapam *XVIIe siècle.*
Le roi Tirumal (1623—1659) et ses femmes



Madura, le grand temple
Piliers et figures de Siva

XVIIe siècle.

Bronzes de l'Inde méridionale et de Ceylan

VIe–XVIIe siècles



VIe—VIIIe (?) siècle.

Bodhisattva (?), bronze, haut. env. 64 cm
Provenant de Ceylan (Anurādhapura)
Musée de Colombo



XIe—XIIIe siècle.

Pārvatī (?), bronze, haut. env. 78 cm, provenant de Ceylan (Polonnāruva)
Musée de Colombo



Hanumat, bronze, haut. env. 76 cm, provenant de Ceylan *XIe—XIIIe siècle.*
Londres, South Kensington Museum



XIe—XIIIe siècle.

Saiva-Saint (Appar Svāmi (?), vers 500 ap. J.-C.)
Haut. env. 58 cm. Bronze de Ceylan (Polonnāruva)
Musée de Colombo



XIe—XIIIe siècle.

Saiva-Saint (Sundara Mūrti Svāmi, VIIIe siècle)

Haut. env. 52 cm. Bronze de Ceylan



Saiva-Saint *XIe—XIIIe siècle.*
Haut. env. 50 cm. Bronze de l'Inde méridionale
Musée de Madras



XVIIe siècle.

Venkatapati Rāya (?) vers 1600

Bronze de l'Inde méridionale



Siva dansant (Naṭarāja), bronze *Xe—XIIe siècle.*
Haut. env. 1,20 m, vue de face — Musée de Madras



Siva dansant
Vue de dos

Xe—XIIe siècle.



Siva dansant
Tête

Xe—XIIe siècle.



Siva dansant
Les bras de droite

Xe—XIIe siècle.



Siva dansant (Natarāja) de Tiruvāsi *Xe—XIIe siècle.*
Haut. env. 1,20 m, vue de face — Musée de Madras



Siva dansant — *Xe—XIIe (?) siècle.*
Vue de côté



Siva dansant
Vue de côté

Xe—XIIe(?) siècle.



Siva dansant
Tête

Xe—XIIe siècle.



XVIe—XVIIe (?) siècle.

Krishna dansant sur le serpent à cinq têtes (Kāliya) (Kāliya-Mardanam)

Haut. env. 65 cm, bronze

Les sculptures de Ceylan

IIe–XIIe siècles.

ANURĀDHAPURA, POLONNĀRUWA

Anuradhapura, Dalada Maligawa (temple de la Dent) *IIe–IVe siècle.(?)*

Entablement de l'entrée (pierre dite lunaire), diam. env. 2,30 m

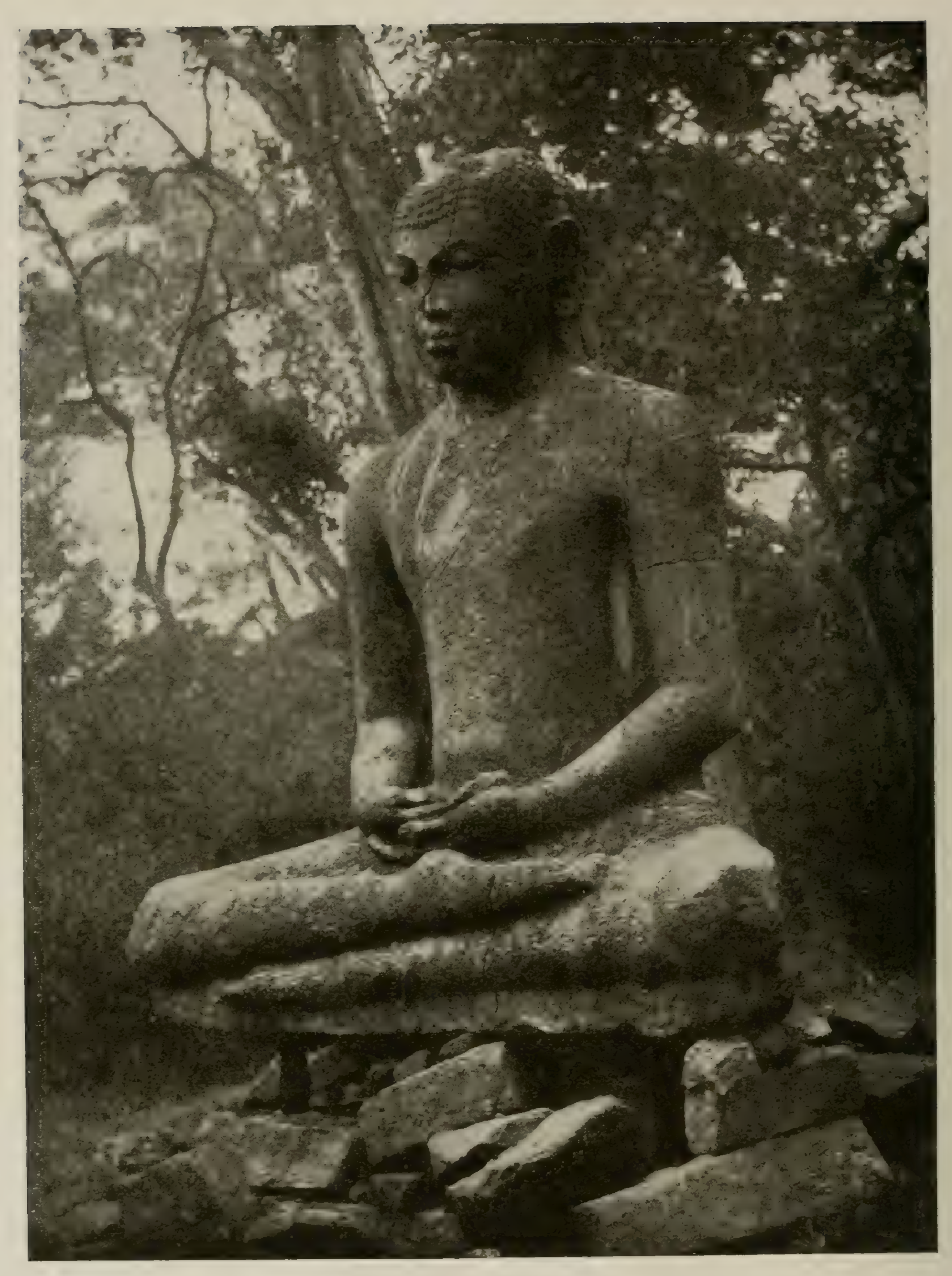


Anurādhapura, Ruwanweli-Dāgaba
Reliefs de l'escalier — nāgas (pierre)

Ve—VIIIe siècle.



Anurādhapura, Yetavanā-Dāgaba *Ve—VIIIe siècle.*
Relief de l'escalier avec un Dwārpāla (gardien des temples), Musée de Colombo



Anurādhapura *Ve–VIe siècle.*
Bouddha dans l'attitude de la méditation (Dhyāna-Mudrā), haut. env. 2 m — Actuellement au Musée de Colombo



Anurādhapura, Isurumuniya-Vihāra *Ve VIIIe siècle.*
Relief de pierre



XIIe siècle.

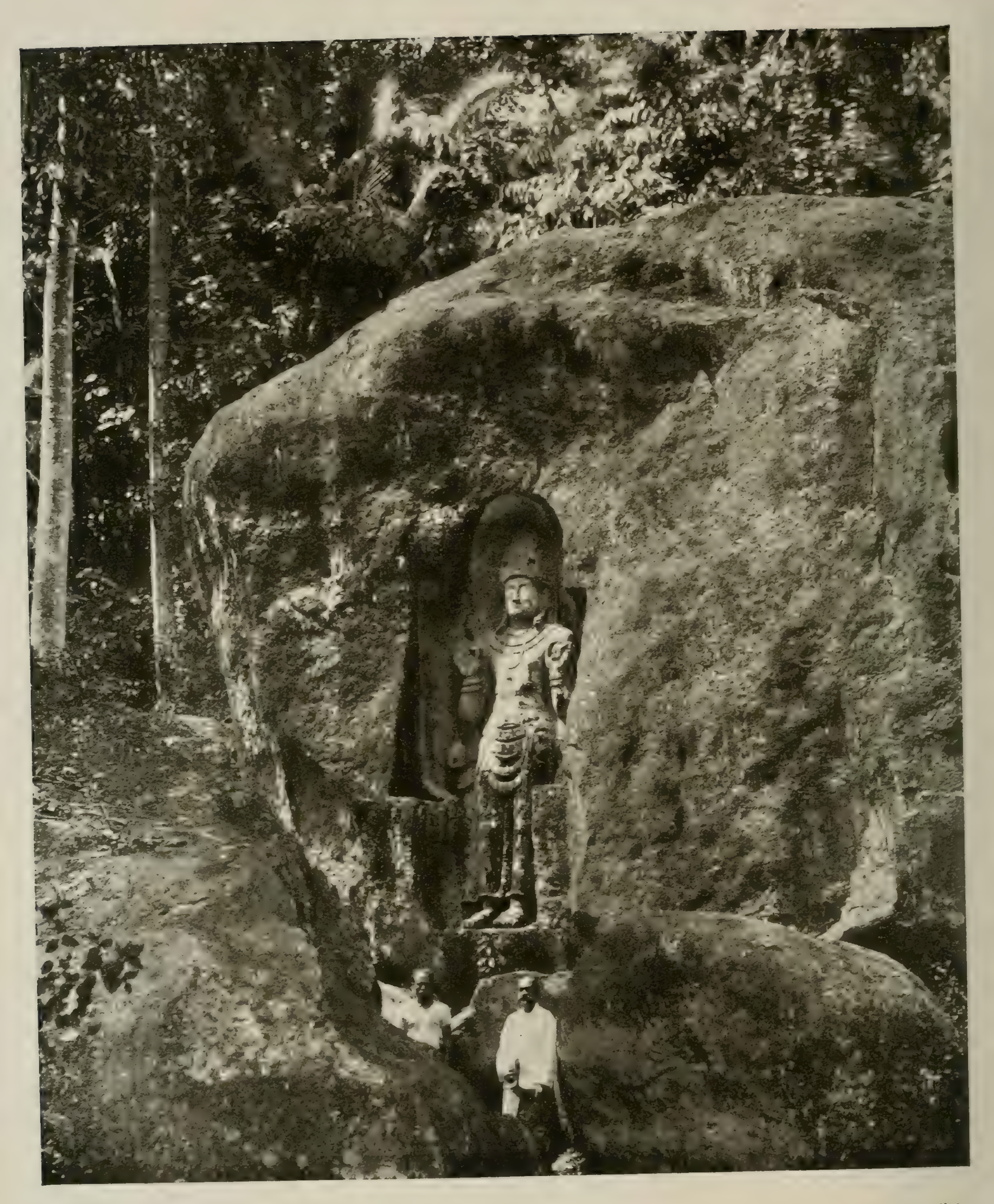
Polonnāruwa, Gal Vihāre

Bouddha dans l'attitude de la méditation (Dhyāna-Mudra). Statue en pierre, haut. env. 5 m



Anurādhapura, partie de l'Isurumuniya-Vihāra — XIIe siècle.

Relief rupestre (Kapila), légèrement plus petit que nature



Polonnāruwa
Relief dans le roc, haut. env. 6 m

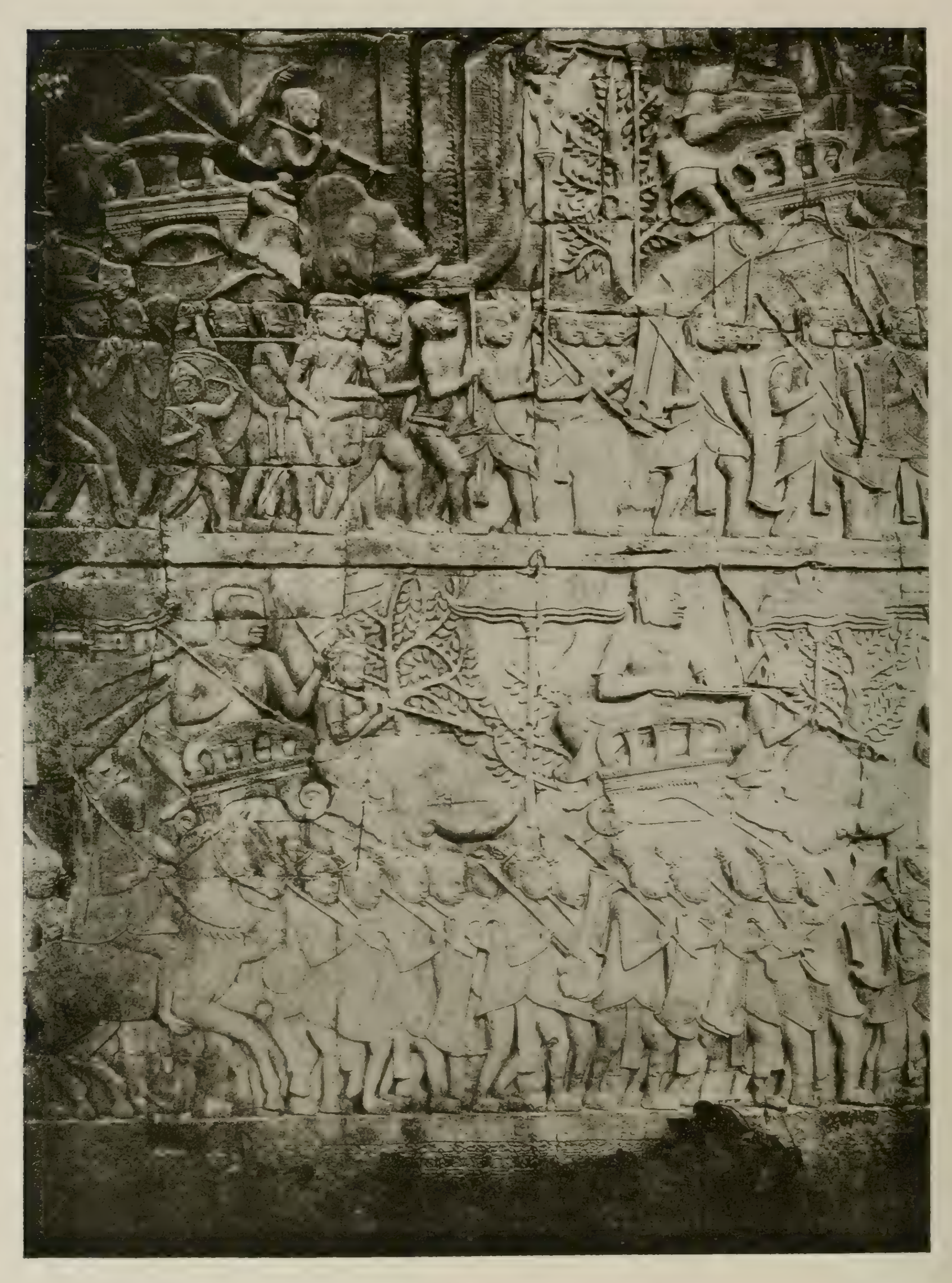
Xe–XIIe siècle.

Les sculptures d'Angkor (Cambodge)

IX[e]—XII[e] siècles.



Angkor-Thom, Bayon — *IXe siècle.*
Tourelle du troisième étage



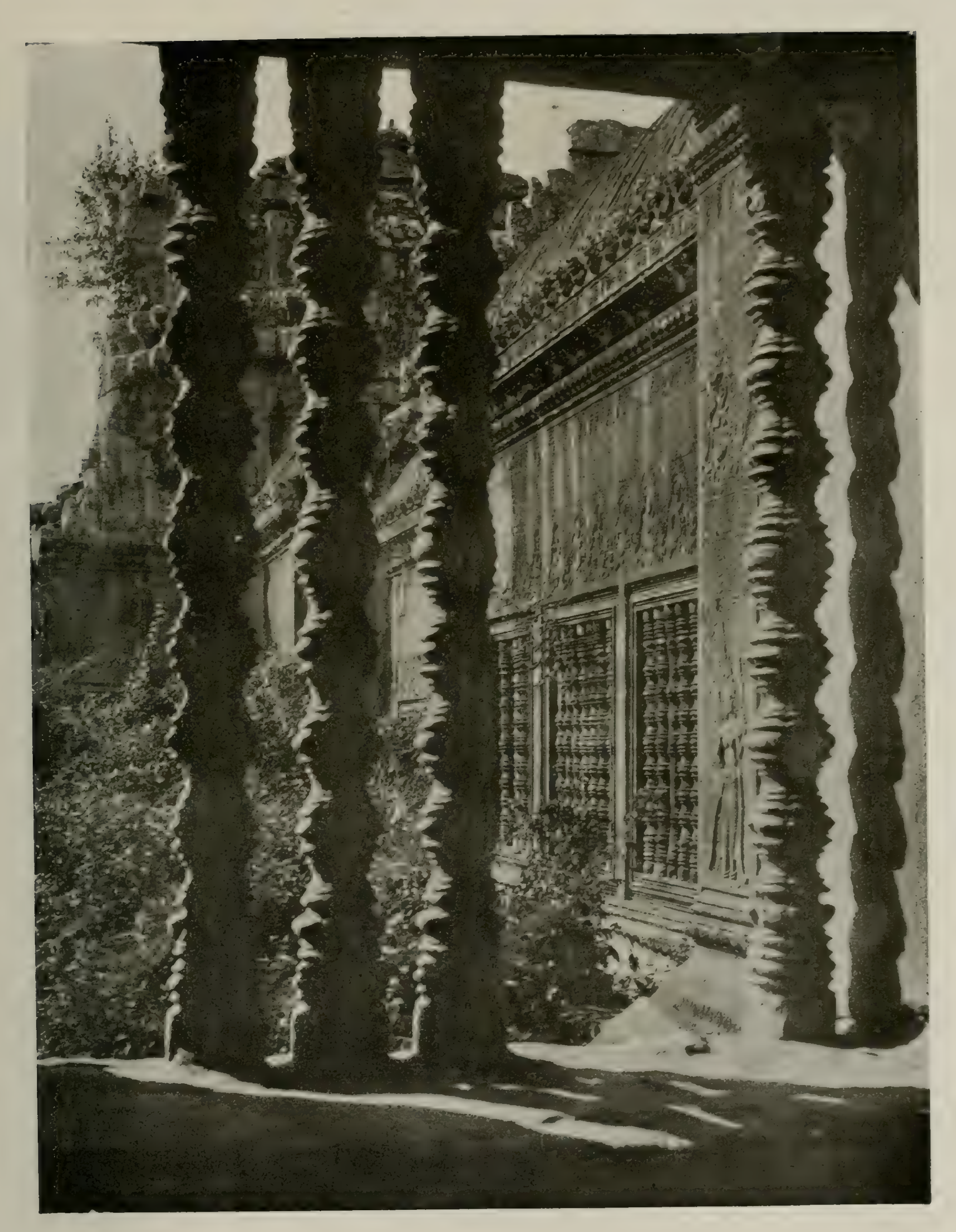
Angkor-Thom, Bayon *IXe siècle.*
Armée en marche



Angkor-Thom, terrasse dite du Roi lépreux — *IXe siècle.*
Prince et sa cour (demi grandeur nature)



Angkor-Thom, terrasse dite des Éléphants *IXe siècle.*
Garudas formant Cariatides



Angkor-Vat, le cloître — *XIIe siècle.*
Vue sur une façade ornée de reliefs



XIIe siècle.

Angkor-Vat, détail du cloître

Groupe dit des Tēvadas (Devatā)

Angkor-Vat, entrée ouest, face extérieure
Frise d'acrobates

XIIe siècle.



Angkor-Vat, vestibule des entrées ouest, face intérieure *XIIe siècle.*
Frise de danseuses

Angkor-Vat, vestibule des entrées ouest, face intérieure XIIe siècle.

Frise de danseuses



Angkor-Vat
Galerie du Ciel allant à l'Enfer

XIIe siècle.



Angkor-Vat, Galerie du Ciel et de l'Enfer *XIIe siècle.*
En haut, le Paradis; au milieu, Garudas; en bas, l'Enfer



Angkor-Vat, galerie nord — *XIIe siècle.*
Skanda aux six visages monte sur un paon dans le combat des géants et des dieux (Daityas et Devas)
Haut. env. 2 m

Angkor-Vat, angle nord-ouest de la galerie
Mort d'un prince des singes (Hanumat?), haut. env. 2 m

XIIe siècle.



Tête de Bodhisattva (env. 1/3 m de haut.), propr. part. *XIIe siècle.*

Les sculptures de Java

BŌRŌBUDUR

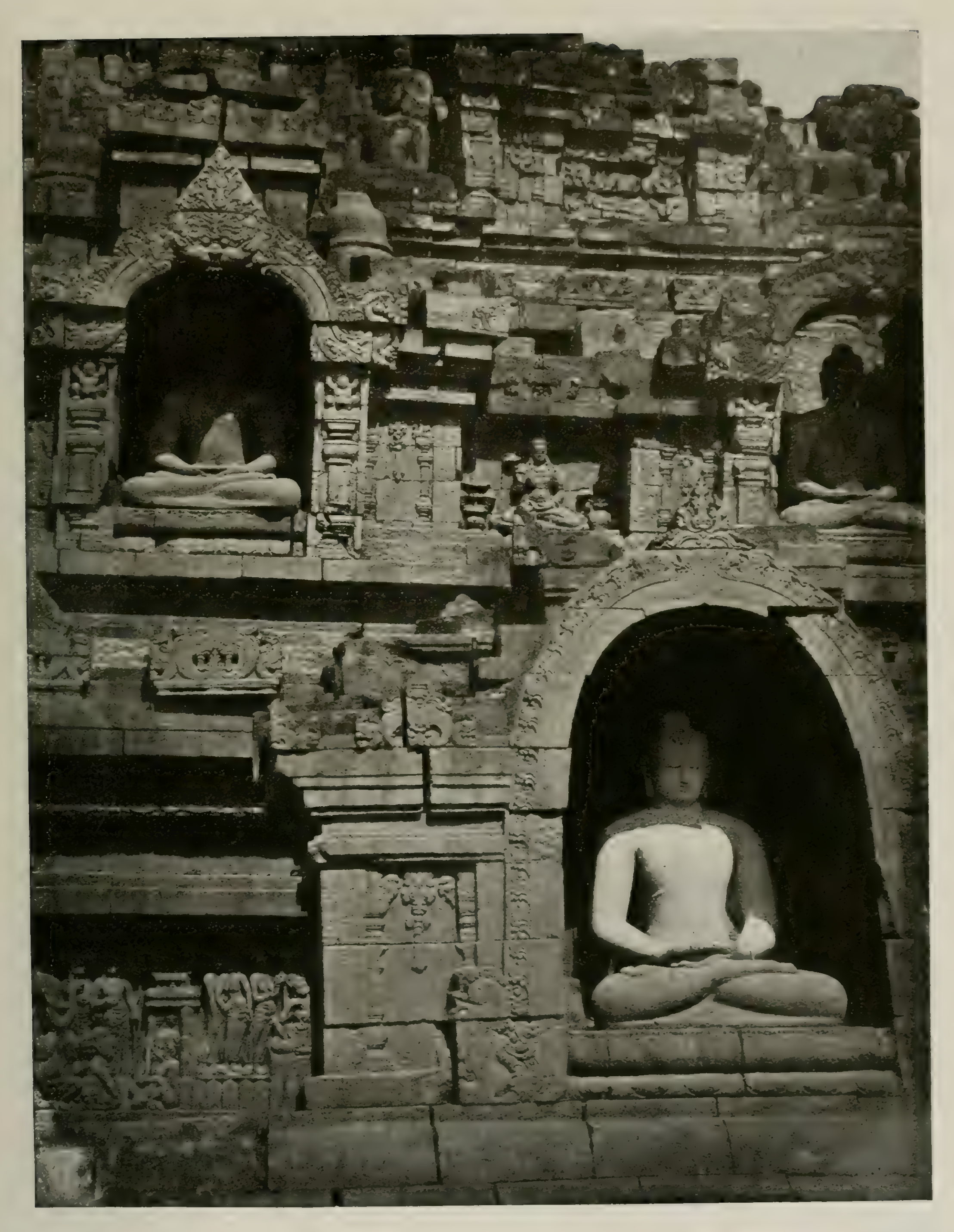
IXe siècle

PRAMBĀNAN

XIe siècle

DIVERS

IXe–XIIIe siècles



Stūpa de Bōrōbudur (Chandi Bōrōbudur) — *IXe siècle.*
Partie de la façade avec niches et reliefs



Stūpa de Bōrōbudur *IXe siècle.*
Dhyāni-Bouddha (Akshobya) dans le geste de l'appel au témoignage (Bhumisparsa-Mudrā), haut. env. 1 1/4 m



Stūpa de Bōrōbudur *IXe siècle.*

Bouddha dans l'attitude de l'enseignement (Dharma-chakra-Mudrā), haut. env. 1 1/4 m



Stūpa de Bōrōbudur — *IXe siècle.*

En haut: Le roi Suddhodana s'apprête à se rendre au bosquet d'Asoka; Māyā-Devī dans ses appartements (Lalitavistara).
En bas: Femmes à la fontaine; le prince Sudhana laisse choir son anneau dans une cruche



Stupa de Börobudur — *IXe siècle.*

Femmes à la fontaine (détail de la planche précédente)



Stūpa de Bōrōbudur — *IXe siècle.*

En haut: Le Boddhisatva se baignant (Lalitavistura). — En bas: Bateau sur la haute mer et Débarquement



Stupa de Borobudur
Les passagers accueillis sur le rivage (détail)

IXe siècle.



IXe siècle.

Stupa de Borōbudur

En haut: Réception à Uruvilvākalpa. — En bas: Scène inconnue à la cour

IXe siècle.

Stupa de Borobudur

La danseuse



Stupa de Borobudur
Reliefs figurant une scène inconnue

IXe siècle.



Prambanan, temple de Siva (Chandi Loro Jonggrang) XIe siècle.
Bordures des terrasses et reliefs

Prambānan, temple de Siva *XIe siècle.*

Scènes du Rāmāyana figurées en reliéfs

En haut: Enlèvement de Sītā par Rāvana — En bas: Rāvana tue le Rākshasa Kabandha

Prambānan, temple de Siva *XIe siècle.*
Scènes du Rāmāyana figurées en reliefs
En haut: Rāma tuant le prince des singes Vālin — En bas: Scène inconnue (Rāma et Sītā?)



Prambānan, temple de Siva
Fragments de reliefs

XIe siècle.



Djokjakarta
Brahmā (?), vue de face

XIe–XIIIe siècle.



Bagelen, plateau de Diëng — *XIe—XIIIe siècle.*
Buste



Djandi Bima, plateau de Diëng *XIe–XIIIe siècle.*
Tête



Kediri — *XIe—XIIIe siècle.*

Vishnou entre Lakshmi (le Ciel) et Bhūmidēvi (la Terre) — Musée de Batavia



Bagelen, plateau de Diëng — *XIe—XIIIe siècle.*
Durgā (Kālī), épouse de Siva, ornée des attributs de Vishnou et trônant sur le Mahisha vaincu.
Musée de Batavia



Djokjakarta *XIe–XIIIe siècle.*
Trailokya-Vijaya (vue de face), bronze, haut. 15 cm — Musée de Batavia



Djokjakarta *XIe—XIIIe siècle.*
Trailokya-Vijaya (vue de dos), bronze, haut. 15 cm — Musée de Batavia



Kediri, Blitar
Ganesa

XIIIe siècle.

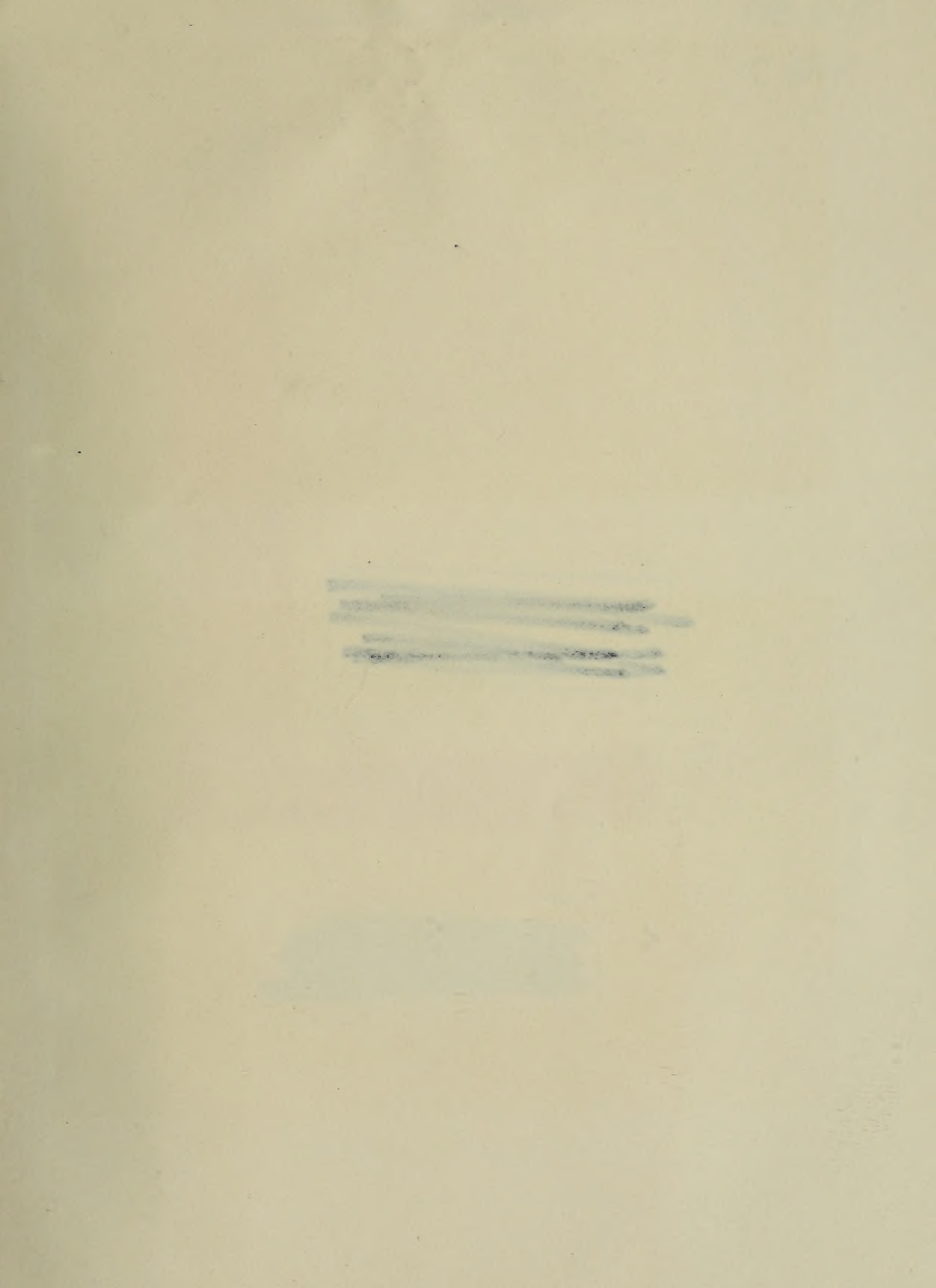


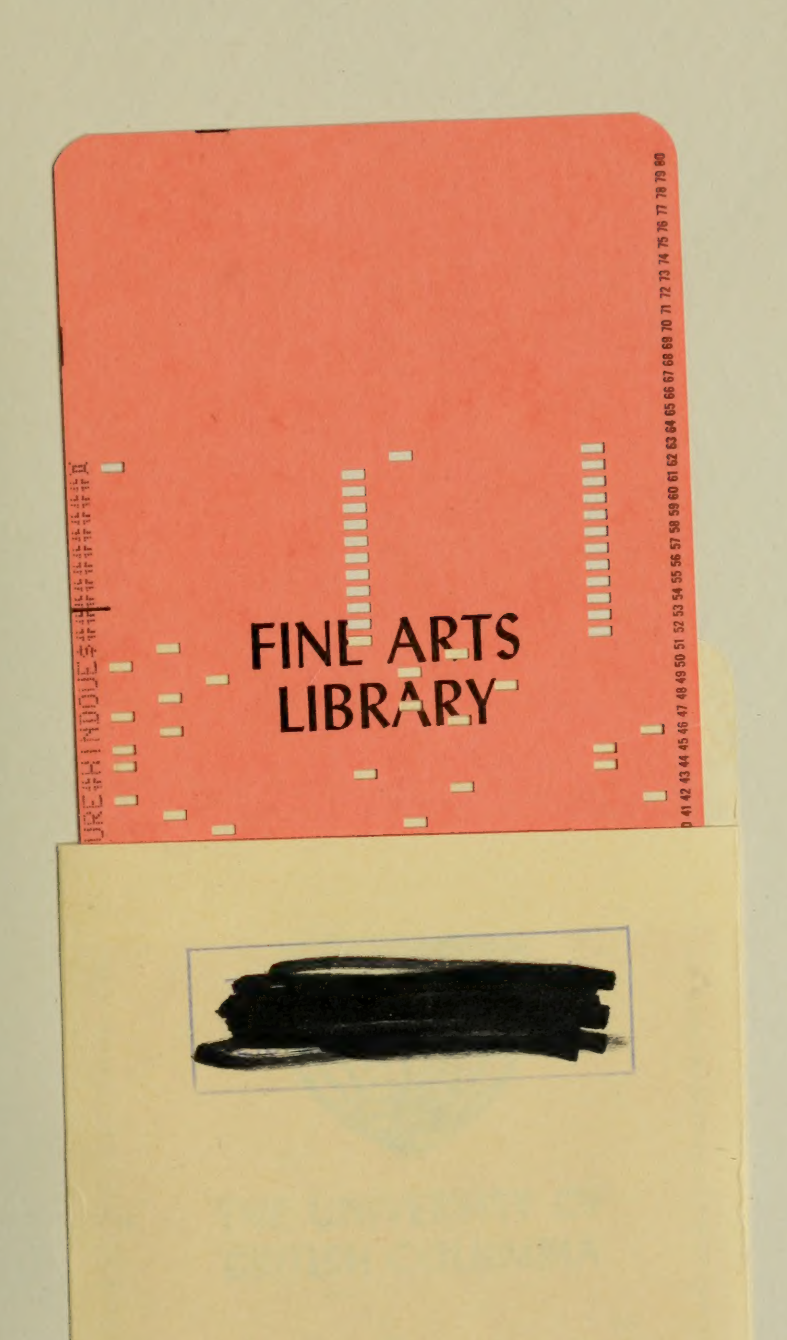
Kediri, Blitar
Ganesa (vue de dos)

XIIIe siècle.

Bagelen, plateau de Diëng
Buffles-Nandi

XIe—XIIIe siècle.




FINE ARTS
LIBRARY
[redacted]